

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الكوفة
كلية الآداب - قسم اللغة العربية

نهشل بن حرّى حياته وشعره

رسالة تقدم بها
إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة

عبد اللطيف شنشول دكمان
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
أ.م.د. خليل عبد السادة إبراهيم

٢٠٠٦م

١٤٢٧هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا
كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ)

صدق الله العلي العظيم
سورة الأعراف: ٤٣

الإهداء

إلى:

قدوة الأحرار، وسيد الشهداء، ومنار الفداء أبي عبد الله
الحسين (ع).

شكر وتقدير

أتقدم ابتداءً بخالص شكري وتقديري احترامي إلى أستاذي المشرف على هذه الرسالة الدكتور (خليل عبد السادة إبراهيم)؛ لتوجيهاته القيمة، التي أبداها لي في البحث.

والشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور (عبد علي الخفاف)، عميد كلية الآداب - جامعة الكوفة، وأتقدم بالشكر والتقدير إلى أساتذتي الأجلاء في قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكوفة، إذ قدّموا لي كثيرا من الملاحظات العلمية الرصينة، وأخصّ بالذكر الدكتور (حاکم حبيب الکریطی)، الذي أسهم في اختيار الموضوع، والأستاذ الدكتور الفاضل محمود عبد الله الجادر الذي مدّ لي يد العون، إذ أسهم بتوجيهاته القيمة، إذ أضاف منهج الدراسة إحصائية لعموم شعر الشاعر، وأوجه شكري وتقديري لأستاذي الفاضل الدكتور هادي التميمي الذي مدّ يد العون لي بتوجيهاته القيمة، وامتناني لزميليّ تومان غازي وأخيه عدنان غازي صاحبي مكتب الثريا للطباعة والنشر، وأعضاء مكتبة الديوانية المركزية لتعاونهم معي في توفير المصادر القديمة المتعلقة في البحث، وكذلك العاملين في مكتبة كلية الآداب - جامعة الكوفة، والعاملين في المكتبة الأدبية المختصة.

المحتويات

الإهداء	ت
شكر وتقدير	ث
المقدمة	٥-١
التمهيد: البيئة وأثرها على الشعر العربي	١٢-٦
الفصل الأول: حياة الشاعر نهشل بن حري	٦١-١٣
المبحث الأول: حياة الشاعر نهشل بن حري	٢٩-١٤
١- اسمه ونسبه	١٤
٢- رهطه	١٥
أ - حري بن ضمرة	١٥
ب - ضمرة بن ضمرة	١٦
ج - ضمرة بن جابر	١٩
د - جابر بن قطن	٢١
ذ - اخوته وأبناؤه	٢٢
٣- وفاته	٢٣
٤- قبيلته	٢٣
المبحث الثاني: مصادر ثقافة الشاعر ومكانته الأدبية	٦١-٣٠
١- مصادر ثقافته	٣٠
أ - الموروث القيمي الجاهلي	٣٠
ب - الموروث الأدبي الجاهلي	٣٩
١- المورث الشعري	٣٩
٢- المورث النثري (المثل العربي القديم)	٤٥
ج - الأثر الديني	٤٧
د - الطبيعة	٤٩
٢- مكانته الادبية	٥١

أ - عند النقاد العرب القدامى ٥١

ب - عند علماء اللغة ٥٨

الفصل الثاني: الاغراض الشعرية ٦٢-١١٣

المبحث الاول: الشعر الوجداني والتأمل ٦٣-٧٨

١- الشعر الوجداني ٦٣

أ - شعر الشكوى ٦٣

ب - النسيب ٦٦

٢- الشعر التأمل ٧٢

أ - شعر الحكم الأمثال ٧٢

ب - شعر القلق المرتبط بالحرية ٧٤

المبحث الثاني: الفخر ٧٩-٩١

١- الفخر القبلي ٨٠

أ - الفخر بالقيم الجاهلية ٨٠

ب - الفخر بالقيم التي أقرها الاسلام ٨٤

٢- الفخر الاسري ٨٦

٣- الفخر الشخصي ٨٨

المبحث الثالث: الرثاء ٩٢-١٠١

١- الرثاء الخاص ٩٤

٢- الرثاء العام ٩٨

المبحث الرابع: اغراض أخرى ١٠٢-١١٤

١- الحماسة ١٠٢

٢- الهجاء ١٠٦

أ - الهجاء الشخصي ١٠٧

ب - الهجاء الاجتماعي ١٠٩

٣- المديح ١١٣

الفصل الثالث: الايقاع والموسيقى ١١٦-١٤٠

١- الوزن ١١٧

٢- القافية ١٢٦

٣- الجنس ١٣١

٤- التكرار ١٣٦

٥- القافية الداخلية ١٤١

الفصل الرابع: الصورة الشعرية ١٤٢-١٧٤

مدخل ١٤٣

المبحث الاول: مصادر الصورة ١٤٦-١٥٣

١- الواقع ١٤٦

٢- الخيال ١٥١

المبحث الثاني: أنواع الصورة ١٥٤-١٧٤

أ - الصورة البيانية ١٥٤

١- التشبيه ١٥٤

٢- الاستعارة ١٦١

٣- الكناية ١٦٣

ب - الصورة الحسية ١٦٦

١- الصورة البصرية ١٦٧

٢- الصورة السمعية ١٦٩

٣- الصورة الحواس الأخرى ١٧٢

الفصل الخامس: الاستعمال الشعري للغة ١٧٥-٢٠٢

مدخل ١٧٦

المبحث الاول: الاستعمال الشعري على مستوى المفردة ١٧٧-١٨٦

١- ألفاظ النبات والشجر ١٧٧

٢- ألفاظ البحر ١٧٩

١٨٢	٣- ألفاظ حيوان الصحراء
٢٠٢-١٨٧	المبحث الثاني: الاستعمال الشعري للجملة
١٨٨	١- الحذف
١٩٠	٢- التقديم والتأخير
١٩٥	٣- النزعة الدرامية في الجملة
٢٠٠	٤- التضمين
٢٢٢-٢٠٣	الفصل السادس: البنية الهيكلية للقصيدة
٢٠٤	مدخل
٢٠٥	١- المطلع
٢١٠	٢- المقدمة
٢١١	أ - المقدمة الطللية النسيبية
٢١٢	ب - مقدمة النسيب المتصل بالرحلة
٢١٣	ج - مقدمات الأرق
٢١٥	٣- التخلص
٢١٨	٤- الغرض
٢٢٠	٥- الخاتمة
٢٣٢-٢٢٣	ملحق الرسالة
٢٢٢	مدخل
٢٢٩	١- شعره غير المحقق
٢٣١	٢- الشعر المنسوب إليه سهوا
٢٣٦-٢٣٣	الخاتمة
٢٥٧-٢٣٦	المصادر والمراجع

ملخص الرسالة:

جاء موضوع هذا البحث (نهشل بن حرّي حياته وشعره)، لبيان حياة الشاعر ونشاطاته الشعرية. وقد اقتضت طبيعة البحث أن أعقده على ستة فصول، وهي على النحو الآتي: الفصل الأول: تناولت فيه حياة الشاعر الأسرية وبيان مصادر ثقافته ومكانته الأدبية.

أما الفصل الثاني فقد درست فيها موضوعات الشاعر الذاتية والتأملية في شعر الشكوى والنسيب، وشعر الحكم والأمثال، فضلا عن شعر القلق المرتبط بالحرية، التي ينشدها الشاعر للآفات من أزمة الوجود التي يعانيتها، وكذلك درست الأغراض التقليدية كالفخر بالقيم التي لم يقرها الإسلام، والفخر بالقيم التي أقرّها الإسلام، وهي جاهلية في أصلها. فضلا عن الفخر الأسري الذي يتصل بأفراد أسرته ورهطه، والفخر الشخصي وهو يتصل بنفس الشاعر، وكذلك غرض الرثاء، الذي أخذ نمطين: الأول: الرثاء الخاص والعام، ودرست اغراضا أخرى كان قد قصر فيها نفس الشاعر، أو أنها كانت لا تثير اهتمامه أكثر من باقي الاغراض، وهي: الحماسة، والهجاء والمديح، كانت الحماسة أوسع انتشارا من تلك الأغراض، لارتباطها بحياة القبيلة المضطربة، ولكونها تتصل بقيم الفروسية العربية.

أما الفصل الثالث فخصصته لدراسة الإيقاع والموسيقى، بما يسלט الضوء على ظاهرة مهمة وأساسية في بناء الشعر عموما، والشعر العربي بصفة خاصة، بما جاءنا بأوزانه وقوافيه وموسيقاه المحكمة.

أما الفصل الرابع فتناولت فيه الصورة الشعرية، مصادرها، وأنواعها؛ البيانية، والحسية بما يسלט الضوء على جانب مهم في العملية الإبداعية وهو الصورة.

وقد خصصت الفصل الخامس لدراسة استعمال الشاعر للغة على مستويين، هما: مستوى المفردة، ومستوى الجملة، ودرست على مستوى المفردات البارزة التي اختارها الشاعر من بيئته، وقد بينت مدى تنظيمها في تراكيب معينة وسياقات جديدة تبعث فيها الحياة، لتستوعب عواطف الشاعر وأفكاره المختلفة، التي تولدها التجربة الشعرية، وقد درست الاستعمال الشعري للغة على مستوى الجملة بما يبيّن مدى استفادة الشاعر من التحولات التي ينتجها النظم بما يتيح من مرونة تنحرف عن نطاق القاعدة النحوية وتقيد في

توليد المعاني الشعرية الخاصة، وقد ظهر ذلك في ظواهر الحذف والقديم والتأخير، واستثمار النزعة الدرامية وغيرها من الظواهر اللغوية.

أما الفصل السادس فقد درست فيه البنية الهيكلية للقصيدة الشعرية وتتضمن ما استقرت عليه القصيدة العربية من: المطلع والمقدمة بما فيها المقدمة الطللية والنسيبية المتصلة بالرحلة، والنسيب بامراتين ومقدمات الأرق، ثم درست التخلص ثم الغرض، ثم انتهيت إلى دراسة خاتمة عرضت فيها البحث أهم ما توصلت إليه من نتائج، وقد وليها قائمة مصادر ومراجع البحث.

بعد هذه الرحلة الشاقة الممتعة في شعر نهشل بن حري، توصل البحث إلى جملة من النتائج التي يمكن ادراج أهمها في نقاط على النحو الآتي:

١. ينحدر الشاعر نهشل بن حري من أسرة ذات مكانة أدبية واجتماعية، فأبوه حريّ شاعر مذكور، وجده ضمرة بن ضمرة شاعر أيضاً، وهو من البلغاء ذائعي الصيت، إذ قال فيه النعمان بن المنذر قولته المشهورة: ((تسمع بالمعيدي لا أن تراه)) فذهبت مثلاً، وذلك بعد أن قال المثل الشهير: ((المرء بأصغريه؛ قلبه ولسانه، إذا نطق نطق ببيان، وإذا صال صال بجنان)). وقد ورث الشاعر نهشل بن حري تلك المكانة الاجتماعية والأدبية أبا عن جد، فكان شريفاً من أشرف قومه وشاعراً وفيما ليقم قبيلته ممجداً أيامها ومدافعاً عن مكانتها ومتأسياً على ملامح الضعف فيها، ولعله ساد قومه بعد أبيه، فكانت اهتماماته بشؤون القبيلة من الأســــــــــــــــباب الرئيســــــــــــــــة التــــــــــــــــي منعتــــــــــــــــه مــــــــــــــــن أن يــــــــــــــــرى النبي G بعد إسلامه، وهو دليل على ضعف الوازع الديني لديه مقابل الوازع القبلي.

٢. استقى الشاعر ثقافته من الموروث القيمي الجاهلي شأنه شأن شعراء جيله الذين لم ينصهروا بالحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام الحنيف ولا سيما حلوله لقضايا الوجود التي كانت معلقة كقضية الخلود والشهادة وغيرها من الغيبيات، لذا جاءت مضامين شعره مفعمة بالفخر القبلي والكرم المتصل بالخمير، والتباهي بمظاهر التسلط والقوة وغيرها من المظاهر القبلية الجاهلية، فضلاً عن المضامين النفسية غير الشعورية للمقدمات الطللية، والجزع من موت أخ في معركة صفين كان حاملاً لواء بني حنظلة إلى جانب الإمام علي □، وهو يعد شهيداً من منظور إسلامي، على الرغم من اعلائه لبعض القيم الأخلاقية

التي كانت تنظم المجتمع الجاهلي وقد أقرها الإسلام بوصفها قيما إنسانية حميدة ،كل ذلك يعد من مصادر ثقافة الشاعر التي ورثها من العصور السابقة للإسلام.

وقد تأثر الشاعر بالموروث الأدبي الجاهلي واستثمر القيم الفنية الراسخة التي طبعت الذوق العربي بطابعها،ولاسيما المقدمات الطللية ورموزها التي تأسى بها على ما فاتته من الماضي السعيد،لذا نجد عنده تضمينات من امرئ القيس وطرفة بن العبد والمرقس الأكبر وعمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الجاهليين.

وكذلك ضمّن شعره شيئا من الموروث النثري وبخاصة الأمثال العربية،ولعل الإشارات الدينية في شعره لم تكن واضحة المعالم، إذ استعملها استعمال الجاهليين لها،لذا لا يمكن أن نصنفها بأنها إسلامية بحتة،كما هو الحال لدى شعراء الرسولG،وعليه فإنّ هذه الإشارات تعد من قبيل القيم الجاهلية التي أقرها الإسلام كونها إنسانية عامه ألقت إرهابات لمرحلة نزول الوحي.

٣. مكانته الأدبية:

وضع ابن سلام الشاعر في صدارة الطبقة الإسلامية الرابعة،ولعل سبب تأخيره إلى هذه الطبقة يرجع إلى كونه لم يمتحن الشعر كامرئ القيس وحسان بن ثابت وغيرهما،إنما كان شاعرا فارسا وسيد قومه،لذا جاء شعره منسجما مع مكانته الاجتماعية يفيض بالفخر القبلي وبالحكمة،ولعل سبب سقوط بعض شعره يرجع إلى هذا السبب لأنه ذو نزعة جزئية،في حين حفظ الرواة قصائده ذوات النزعة الإنسانية العامة على قلتها.ولم يقتصر ابداع الشاعر على الشعر حسب،بل تجلت موهبته في الخطابة ايضا.وقد وثقت له خطبة في الملحق.

٤. أغراض الشاعر:

طرق الشاعر أغلب الأغراض الشعرية القديمة من شعر وجداني وفخر ورثاء وحماسة وهجاء ومديح وغيرها،إلا أن الشعر الوجداني احتل الصدارة من بين هذه الأغراض بما يشتمل على شعر الشكوى والنسيب المعبر عن الإحساس بالتناقض العام للحياة العربية،والشعر التأملي الذي يظهر في ابسط صوره بشعر الحكم والأمثال،انتقالا إلى شعر القلق من الموت،ولعل صدارة هذا الغرض فضلا عن الهجاء الذي ارتقى به الشاعر إلى مستوى الهجاء الاجتماعي هما الجديران بالاهتمام من بين الأغراض التقليدية الأخرى،إذ

عبّر فيهما الشاعر عن رؤية عميقة للحياة والقيم الإنسانية، في حين لم يخرج بالأغراض الأخرى عن الرؤية التقليدية السائدة.

٥. أساليب الشاعر الفنية:

أ - استثمر الشاعر طاقات اللغة استثمار الشاعر المطبوع الذي لا نجد تكلفا في صناعته الفنية فقد استعمل الوزن الطويل في الأغراض الجدية كالفخر والمديح والثناء والهجاء وقد بلغت نسبة استعمال هذا البحر ٧٣,٩% من مجموعة البحور المستعملة، وهي نسبة قريبة إلى استعمال شعراء العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، إذ نظم على هذا البحر بما يقرب من ثلثي الشعر العربي، علما أن الشاعر نهشل بن حري لم يعرف البحور الخيلية إلا عن طريق الإحساس العفوي الفطري، كذلك استعمل القافية الأكثر دورانا في الشعر العربي من الحروف الذلقية (راء، لام، نون)، والحروف الشفوية (فاء، باء،ميم) بنسبة ٧١,٦% من حروف الروي الإجمالية المستعملة في شعره، فضلا عن استعمال المحسنات اللفظية (الجناس، والتصريع، والتكرار الصوتي) بأسلوب سلس غير متكلف.

ب - تدل الصورة الفنية على جانب آخر مهم من العملية الإبداعية، وقد استمد الشاعر أغلب صورته الفنية من الخيال الخلاق والواقع، وقليل ما استمدها من الموروث الأدبي الشعري، وهذا يعني أن للشاعر صوته الخاص المتميز في تصوير المعاني المتفردة الذي يميزه من غيره من الشعراء، وقد تنوعت صورته الفنية فكانت الصورة البيانية تؤلف نصيبا كبيرا من صورته ابتداء من التشبيه الأكثر دورانا في شعره شأنه شأن شعر الشعراء الجاهليين ووارثيهم من أغلب شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، تليها الصورة الاستعارية فالكنائية فالصورة الرمزية الكنائية.

وللصور الحسية نصيب آخر في شعر نهشل بن حري إذ ظهرت لديه صور تدخل في تأليفها الحواس الخمس وأهمها البصر والسمع، في حين قلت الصور الذوقية واللمسية والشمية تبعا لسعة مدركات كل حاسة.

ج - أمّا الاستعمال الشعري للغة على مستوى المفردة، والجملة في سياقها التأليفي فإن الشاعر استعمل مفردات الشجر وألفاظ البحر وألفاظ حيوان الصحراء وغيرها من الألفاظ استعمالا شعريا يجسد ذاتية التعبير، الذي أصبحت فيه المفردات تشير إلى واقع فني مغاير

للواقع المنتزع منه، ومن هنا تظهر أصالة التعبير في المفردات المغرقة بالحسية التي كثيرا ما يلجأ إليها شعراء ذلك العصر، فهي مادته الأساس، لكن الشاعر المطبوع هو الذي يسبغ الجانب الروحي (العواطف والأفكار) على الجانب الحسي ليحرف معانيها باتجاه الاستعمال الشعري المتميز للغة. ولكن الشاعر في أماكن أخرى أثقل شعره بالمفردات التي لم يستطع زحزحتها عن معانيها العرفية، مثل أوصاف الخيل والإبل والسلاح، وأسماء الأماكن ذوات الوقع الخاص على ذات الشاعر، وأكثرها يتصل بأسماء القبائل والوقائع التاريخية لمآثر قومه فجاءت باردة محايدة، وثقيلة ربما على المتلقي المعاصر أكثر من ثقلها على متلقي الشاعر المباشرين، ولكنها على أي حال لم تعبر عن عواطف إنسانية عامة.

أمّا على مستوى الجملة فقد استعمل الشاعر جملة من الأساليب التي تستعمل في علم المعاني فيما يخالف الجملة النحوية ولا يخرج عن صحتها، للتعبير عن المعاني الخاصة، وأهم هذه الأساليب أسلوب الحذف والتقديم والتأخير بأنواعه المختلفة، إلا أن اللافت للنظر إن من بين الأساليب المهمة التي استعملها الشاعر نزوع جملته الأدبية إلى التعبير عن أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف وإفصاح عن شعور أو موقف أو رأي في قضايا الوجود بتزاوج شعورين متقابلين يعززان طريقة التفكير الدرامي الذي يتسع لبسط الأفكار التحليلية بموضوعية تخفت إزائها ذاتية التعبير وظهور (أنا) الشاعر، وهذا ملمح من ملامح الشعرية لفحول الشعراء الكبار الذين لم يسبقوا نهشل بن حري في هذا المضمار إلا بكثرة نتاجهم وطول تأملهم، لاتخاذهم الشعر مهنة، كلّ ذلك جاء ضمن البناء الهيكلي للقصيدة التي استقرت عليه بوصفه أنموذجا متكاملًا في معظم القصائد ذوات الفنية العالية.

٦. تبين من تقصي شعر نهشل بن حري أن بعض شعره قد اختلط على المحققين القدامى منهم والمحدثين، وقد أثبت في ملحق هذه الرسالة ما فات المحققين فاستدركت عليهم، وكذلك بينت ما اشتبه عليهم بنسبة بعض القصائد والمقطوعات والأبيات إلى نهشل بن حري وهي في حقيقة الأمر لا تعود إليه، بل إلى غيره من الشعراء.

تمهيد

البيئة وأثرها على الشعر العربي (عصر المخضرمين)

مهما حاول الأديب الانفصال عن مجتمعه، فإنه يتصل به وبقيمه لسبب بسيط هو إنّه نتيجة الوراثة والوسط، ولا نقصد بالوراثة المعنى الضيق، وإنما المعنى العام من روح الأمة وتاريخها الماضي جميعه، كما نقصد بالوسط، الوسط العام من الواقع الحاضر وكل ما يجري فيه من مواقف وقضايا وموارد روحية واجتماعية^(١)، وتضاف إلى ذلك التقاليد الفنية التي طبعت الذوق العربي بطابعها، وقد استقرت في اللاشعور، سواء أكان، منتجا (شاعرا) أم متلقيا (قارئا)، وقد بلغت من النضج في عصر ما قبل الاسلام مبلغا جعلها أكثر ثباتا ومقاومة للتغييرات أو الهزات الحداثوية، التي لم تستطع أن تزلزل بعض أركانها إلا بصعوبة، فظل حب القديم مسيطرا لأسباب موضوعية، وأخرى فنية، على نزعات الشعراء والنقاد معا، الذين ظلوا يفتون بتقدم الشعراء الأقدمين لتقدم زمانهم^(٢). ولعل اقتصار ابن سلام (ت ٢٣١هـ) على الشعراء الجاهليين والاسلاميين في تصنيف طبقاته، من الأدلة القوية التي تثبت تحكّم الشعر القديم بأذواق النقاد، على الرغم من أن ابن سلام قد عاش في عصر أعلام المحدثين، ومنهم أبو نواس وأبو تمام وغيرهما^(٣).

والمهم هو أننا نلمس وجود عوامل نفسية وطبيعية ترجع إليها الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة، وهي العوامل التي ترجع إليها خصائص كلّ شعب في أدبه وفنه، وقد حصرها هيبوليت تين (Hippolyte Tain) (١٨٢٨ - ١٨٦٣م) في ثلاثة عوامل هي: الجنس والبيئة والقوة الموجهة للعصر^(٤).

(١) ينظر: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٦م: ١٩٢.

(٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م: ٢٣٩.

(٣) ينظر: طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر: ٢١ (المقدمة).

(٤) ينظر: الأدب المقارن، د. محمد غنمي هلال، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م: ٥٦.

١- الجنس:

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز فئة من الناس انحدروا من أصل واحد، وهي مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي^(٥)، وهذا العنصر كان قويا في العصر الجاهلي وما تلاه، إذ كان العرب يتمسكون بحفظ أنسابهم وقد ورثها أبناؤهم في الإسلام، فكانت أحد علومهم، وكانهم رأوا في النسب ما نراه نحن اليوم في الوطن، فكل قبيلة تؤمن بنسبها تعتز بعودتها إلى أصل واحد، وقد عبروا عن القرابة باللحمة، كما عبروا عن عشائهم وفروعهم بالبطن والفخذ، وهذه القبائل مجتمعة؛ المتبدية منها والمستقرة، كانت تتحد في نظمها السياسية، وهي نظم قبلية^(٦)؛ لأنّ الجنس العربي قد خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد مدة طويلة اكتسب فيها صفات مشتركة نزلت فيه منزلة الغرائز الفطرية التي يصعب محوها^(٧)، حتى قيل: إنه ((من القواعد الثابتة في علم الطبيعة أن للأقاليم تأثيرا في أخلاق الناس وابدأنهم، فيختلفون صحة ونشاطا وبديهة وذكاء باختلاف الأقاليم، ويقال على الإجمال أنّ أهل البادية اصغر ذهناً من سكان المدن، وأهل البلاد الباردة أسرع حركة ونشاط من أهل البلاد الحارة وفي البلاد الواحدة يفضل أهل الجبال على أهل السهول نشاطاً وصفاً ذهنياً))^(٨)، وهكذا تختلف الاجناس باختلاف البيئات التي خضعوا لها مدة طويلة فأثرت على جيناتهم الوراثية التي تنتقل من جيل إلى جيل.

وإذا كانت هذه النظرية لا تصح في الوقت الحاضر بسبب اختلاط الاجناس وسرعة التنقل، إلا انها كانت في العصور القديمة أكثر وضوحاً، ولا سيما في الاقوام ذوي البيئات المعزولة بحواجز طبيعية منيعة كالبهار والسلاسل الجبلية والصحارى وغيرها من الموانع. وهذا ما ينطبق على العرب في عصورهم القديمة إلى حد كبير، لا سيما الذين نتحدث عليهم، وقد اخذ شعرهم انموذجا للشعر العربي بعد نزول الوحي بلغتهم الصافية الفصيحة، وهم سكان الجزيرة العربية الذين كانوا يعتزون بنقاء انسابهم، والتمسك بحسبهم المتين وعرفوا جماهير قومهم وشعوبهم وقد أفصح لسان حال

(٥) ينظر: الأدب المقارن: ٥٦.

(٦) ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٤، (د.ت): ٥٧.

(٧) ينظر: الأدب المقارن: ٥٧.

(٨) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان (د.ت): ٦٧/١.

شعرائهم وخطبائهم عن قبائلهم مما وحدهم بالأرهاب والفصائل والعشائر^(٩).

وقد سكنوا تلك البقعة الجغرافية وتكيفوا معها، وكانت تفصلهم عن الأمم الأخرى حواجز طبيعية منيعة وهي البحار التي تحد جزيرتهم من ثلاث جهات، والصحراء المترامية التي تفصلهم من الجهة الرابعة عن الأمم المجاورة التي كانوا يلوذون بها عندما يتعرضون للإغارة، أو حين يلاحقون إذا غزوا أو أغاروا على غيرهم من الأمم المجاورة.

هذه العوامل الطبيعية والاجتماعية والنفسية قد ميزت الجنس العربي من سواه من الأجناس المجاورة لهم فطبعت أدبهم بخصائص فكرية ظهرت في نتاجهم العقلي والفني بسمات عامة لا تختلف مهما تنوعت بأبنائهم البيئات وتوزعتهم نظم الحكم المتنوعة، ومهما اختلفت فيهم درجة المدنية^(١٠).

٢- البيئة:

يعد ابن سلام الجمحي، أول ناقد عربي أشار إلى أثر البيئة والحالة الاجتماعية في الأدب، حين قسم الشعراء الجاهليين إلى بادين وحاضرين، إيماناً منه بأثر البيئة في الشعراء، وهو في قصره الطبقات على البدو وحدهم مؤمن بأن الشعر الجاهلي في جملته شعر بادية، لذلك عدّ مخضرمي الجاهلية والإسلام، كالحطيئة ولبيد وكعب بن زهير في عداد الجاهليين^(١١)؛ لإحساسه بامتداد التأثير البيئي على الرغم من اختلاف النظام الاجتماعي والسياسي والروحي الذي جاء به الإسلام.

ولم يكتفِ ابن سلام بإصدار الأحكام العامة المستندة إلى الذوق وآراء الذين سبقوه، بل استعمل ملكته العلمية وجعلها متحركة بملكته الأدبية، إذ ربط الأمور بأسبابها حين سلط الضوء على أثر البيئة في الشعراء، إذ علل لين لسان (عدي بن الرقاع) وسهولة منطقه، لأنه كان يسكن الحيرة ومراكز المدن^(١٢)، وقد أكد هذا المعنى

(٩) ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت ٧٣٣هـ)، مطبعة دار الكتب

المصرية، القسم الأدبي، القاهرة، ط ١ (١٣٤٧هـ - ١٩٢٩م): ٢٧٦/٢.

(١٠) ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٥٧.

(١١) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٢١ (المقدمة).

(١٢) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٢١ (المقدمة).

القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ) بقوله: ((وقد كان القوم يختلفون... فيرقّ شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائة الكلام بقدر دماثة الخلقة))^(١٣)، واختلاف الطبائع وتركيب الخلق ترجع إلى اختلاف البيئات البدوية والحضرية وقرب كلّ شاعر منها أو بعده عنها.

وقد اهتدى ابن سلام إلى أنّ البيئات والحالات الاجتماعية الجاهلية تؤثر في إنتاج الشعراء، فهي ليست من التشابه والتماثل بحيث تثمر احداها من الأدب ما تثمره الأخرى، وبهذا فسّر قلة الشعر بالطائف أيام الجاهلية ((لأنّ الشعر [في رأيه] إنما يكثر بالحروب التي بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو بين قوم يغيرون ويغار عليهم))^(١٤). وكذلك طبيعة الشعر الجاهلي في جملته: إنه شعر فخر وقتال وغارات وحروب، فكثير في البادية لأنها أصح بيئاته، وكثير في حاضرة عربية اشتعلت فيها خصومة عنيفة بين حيين، وكانت لهم أيام، وكذلك الأمر في مكة والطائف وعمان، وذلك ((الذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة، ولم يحاربوا، وذلك قلل شعر عمان وأهل الطائف))^(١٥).

وهذا المبدأ سليم في ذاته، ولكن الحرب ليست هي العامل الوحيد في التأثير، لأنّ من العوامل المهمة وجود الشاعر أولاً، ثم التحدث على البواعث في قلة وكثرة النتاج الشعري، إذ ((كانت العرب تقرر لقريش بالتقدم في كلّ شيء عليها إلا في الشعر فإنها كانت لا تقرر لها به، حتى كان عمر بن أبي ربيعة فأقرت لها الشعراء بالشعر أيضاً ولم تنازعها شيئاً))^(١٦)، وهنا يتضح أنّه لا معنى لهذا الاقرار في حال عدم وجود هذا الشاعر. إنّ وجود الشعراء في بيئة لا يمنعهم أن يقولوا الشعر في أي موضوع، فالمواضيع الباعثة على الشعر كثيرة وقد كانت تؤرق الإنسان العربي هموم

^(١٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ)، تحقيق وشرح: أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٦م: ١٣.

^(١٤) طبقات فحول الشعراء: ٢١ (المقدمة).

^(١٥) م.ن: ٢٥٢/٢.

^(١٦) الاغانى، أبو الفرج الاصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، تحقيق: د. يوسف البقاعي وغريد الشيخ، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط ١ (١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م): ٧٣/١.

ومشكلات كثيرة غير الحروب، إذ تناول الشعراء كثيرا من المواضيع الذاتية وأبدعوا فيها، وقد صورّ الشاعر العربي حياة الجاهليين البدو والرعاة، وصورّ عاداتهم وبيئتهم وحيوانهم، وكل ما رأوه تحت أعينهم، كما صورّ رحيلهم الدائر في الصحراء على نحو ما هو معروف في مقدمة الأطلال، والإلمام بالديار، ويستطرد الشاعر من ذلك إلى وصف الصحراء ونباتها وحيوانها الوحشي والأليف، وكان العرب يتصارعون على الكلاً ومساقت الغيث، فدار شعرهم على الحماسة والأخذ بالنثار. ومعنى ذلك أن الشعر العربي كان يصوّر الظروف المادية والاجتماعية التي عاش فيها العرب في جاهليتهم^(١٧)، وقد أودعت العرب ((أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها وهم أهل وبر؛ صحنهم البوادي وسقفهم السماء، فليست تبعد أوصافهم ما رأوه منها وفيها...))^(١٨)، وقد طبعت تلك العوامل شعرهم بخصائص معنوية ولفظية^(١٩) تميزه من غيره.

ولما جاء الاسلام وأحدث انقلابه الروحي والاجتماعي في حياة العرب، كان الشعراء يناضلون عنه ويذودون بسهام أبياتهم، وخرج العرب من جزيرتهم لنشر الدين الجديد، ففتحت الفتوح، ومصرّت الأمصار، ولم تلبث الفرق أن ظهرت معها نظريات سياسية مختلفة في الخلافة وأي الناس أحق بها، وتصارع أصحاب النظريات السياسية، وصاحبهم الشعراء فظهر الشعر السياسي^(٢٠)، ويدور الزمان بالعرب فإذا بهم يتحضرون وينزعون إلى حياة الاستقرار والرفاهية وينزع فريق منهم إلى اللهو، وفريق

(١٧) ينظر: في النقد الأدبي: ١٩٣.

(١٨) عيار الشعر لمحمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ)، تحقيق: د. محمد ز غول سلام منشأة المعارف الإسكندرية مصر: ٤٨.

(١٩) من مميزات الشعر الجاهلي: وضوح المعاني وبساطتها وحسية تصورها التي أشاعوا فيها الحركة والحيوية بما يلانم حركة حياتهم التي لم تعرف الثبات والاستقرار، وكذلك مال الشعر الجاهلي إلى الإيجاز حتى أصبح البيت وحدة معنوية قائمة بنفسها، وهذا ما جعل القصيدة الطويلة لا تلم بموضوع واحد، أما من جهة الصياغة فكانت الألفاظ توضع في مكانها والعبارات تؤدي معانيها بدقة، فضلا عن عنايتهم بالإيقاع والموسيقى، سواء من حيث اتحاد النغم أم من حيث اتحاد القوافي وحركتها، والعناية بالمحسنات اللفظية والمعنوية. لمزيد من التفاصيل، ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٢١٩ - ٢٣١.

(٢٠) ينظر: في النقد الادبي: ١٩٣.

إلى الزهد، وقد مثل هذه الاتجاهات الشعر تمثيلاً واضحاً، ويكفي أن نتذكر أسماء أمثال بشار بن برد وأبي نواس وأبي العتاهية وأبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء، لتبرز لنا مع كلِّ شاعر طوابع عصره وزمنه، ولكن هذه التغييرات أو الهزات الكبيرة لم تحدث في ليلة وضحاها، بل استغرقت أمداً طويلاً، لأنَّ الشعر له قوانينه الخاصة التي يخضع لها، وهي لا تشبه القوانين التي تتحكم بالنظم الاجتماعية والسياسية في سرعتها، لذا نجد التغييرات في عصر الخضرمة ضئيلة لا تكاد تدرك، ولا سيما على مستوى الشكل ((لأنَّ عصور الانتقال تخلق مثل هذه الحالة بحيث نجد فيها ترسبات للأشكال القديمة تتساكن مع الأشكال الأشدَّ حداثة))^(٢١)، ولكن هذا التساكن شديد البطء.

٣- الدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضي، أو (الحركة المكتسبة) من ثقافة الشعب في تاريخه، أو تأثير الماضي في الحاضر ومناصرته له، وهو ما يطلق عليه (تين) بـ (القوة الموجهة)، التي رآها تُولف عاملاً ثانوياً بالنسبة إلى تأثير الجنس والبيئة. ويتمثل هذا العامل في الأسس الفنية الموروثة التي تعدّ قوالب أو نماذج يحتذى بها^(٢٢)، وقد كانت هذه القوالب من القوة بحيث فرضت نفسها على الذوق العام وطبعت الشعر العربي بطابعها مدة طويلة حتى حصلت تغييرات اجتماعية وفكرية وسياسية أدت إلى زعزعة بعض القيم الموروثة، لأنَّ أنماط الشعر الجاهلي قد استمر نفوذها القوي إلى ما بعد النصف الأول من القرن الأول الهجري، بسبب تظافر عوامل كثيرة: بيئية وثقافية واجتماعية، وتفاوتت درجة تأثير الشعر بعد بزوغ الإسلام تبعاً لبعده وقرب الشعراء من مراكز الدعوة الإسلامية في عهد الرسول E والخلفاء الراشدين من بعده، من الناحية المادية والروحية، ومن ذلك تظهر الاستجابات الإيجابية، والتي يشوبها النقص القليل والكثير أحياناً^(٢٣).

ونستخلص مما تقدم أنَّ هناك عوامل متضافرة عملت على إبقاء كثير من الشعراء المخضرمين، ومنهم الشاعر موضوع البحث، سائراً في ركب الشعر الجاهلي شكلاً ومضموناً، وتكاد تكون هذه العوامل قد تضافرت كلها بقوة تأثيرها في شعر نهشل بن

(٢١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٥م: ٨.

(٢٢) ينظر: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف: ١٩٤.

(٢٣) ينظر: من تاريخ الأدب العربي، د. طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧١م: ١/٤٦٤-٩٦٠.

حري،لقوة انتمائه إلى قبيلة قوية ذات نفوذ وتأثير،وحسب ونسب عريقين،وهي قبيلة
تميم،لكون الشاعر من أجوادها،وقد توارث هذه المكانة الاجتماعية ابا عن جد،فضلا
عن بعد رهطه عن مهبط الوحي ومركز الخلافة الاسلامية،لوجود دلائل كثيرة تدل على
أن الشاعر كان منتميا إلى قبيلة تميم البصرة التي كانت تقطن ساحل الخليج
العربي،ابتداء من اليمامة حتى البصرة،وذلك ما سيتم تفصيله في متن الرسالة،إن شاء
الله تعالى.

المقدمة

بسم الله أبداً تسبيحاً وتهليلاً، وعليه أتوكل، وعلى رسوله الأعظم محمد وآله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين الأخيار، أصلي.

وبعد:

على الرغم من شيوع أسماء كثير من شعراء الجاهلية والإسلام إلا أن هناك من الشعراء من قلّ شعره لأسباب لا تتسع هذه المقدمة لذكرها، منهم الشاعر نهشل بن حري موضوع هذه الدراسة، إذ تبنى الباحث استقصاء أخباره من المصادر الأدبية والتاريخية واللغوية، ولا أغالي حين أذهب إلى أن الدارسين؛ قدامى ومحدثين لم يفصلوا القول في حياته وشعره، بطريقة فنية للوقوف على مكان إبداعه وتحديد بيئته الطبيعية والاجتماعية وسماته الشخصية بلامحها وقسماتها النفسية، ولم يكن له من التعريف سوى ما ذكره ابن سلام (ت ٢٣١ هـ) في طبقات فحول الشعراء ببضع أسطر، ونقل عنه سائر الدارسين ولم يضيفوا شيئاً ذا بال، وتابعهم الدكتور حاتم صالح الضامن في كتابه الموسوم (عشرة شعراء مقلون)، إذ ليس من السهل التعامل مع مثل هذا الشاعر قلّ تداول أخباره مئات السنين.

لذا جاء موضوع هذا البحث (نهشل بن حري حياته وشعره)، مستنداً إلى جملة من المسوغات منها:

١. حفظ شعر نهشل بن حري الدارمي بين دفتي كتاب، بعد أن حقق (أ.د. حاتم صالح الضامن) أغلب شعره .

٢. محاولة التحقق من الشعر المنسوب إليه.

٣. محاولة التحقق من شعر غيره المنسوب إليه، بعد أن فات ذلك المحققين.

٤. تقصي أخباره الأسرية والقبلية، التي أدت دوراً مهماً في صقل موهبته الشعرية.

٥. محاولة التثبت من سقوط بعض شعره من يد الزمن.

وكان لتلك الأسباب مجتمعة أبلغ الأثر في نفسي، إذ دفعتني إلى استقصاء أخباره من الكتب التاريخية والأدبية القديمة.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن أعقده على ستة فصول، وهي على النحو الآتي: الفصل الأول: تناولت فيه حياة الشاعر، وكانت في بحثين، بينتُ في المبحث الأول: تضمنت دراسة حياة الشاعر، وهي على قسمين: القسم الأول: الحياة الأسرية وتتضمن (اسمه ونسبه، ووفاته)، والقسم الثاني: حياته القلبية. أمّا المبحث الثاني، فقد تضمن مصادر ثقافته ومكانته الأدبية، فأما مصادر ثقافته فقد تضمنت القيم الجاهلية الشعرية وغير الشعرية، والتراث الشعري الجاهلي والمثل العربي القديم، والأثر الديني، وأثر الطبيعة، أما مكانته الأدبية فقد عرضت فيها آراء النقاد العرب القدامى ومتذوقي الأدب والشعراء وآراء علماء اللغة.

أما الفصل الثاني فقد درست فيها موضوعات الشاعر، وكان على أربعة مباحث، الأول: تناولت فيه الشعر الذاتي والتأملي، وقد صنفه الباحث على صنفين: الأول: شعر الشكوى، والثاني شعر النسيب، ويكاد يشترك كلا الصنفين بخاصية مشتركة هي القلق الوجودي الذي أرق الشاعر وجعله ينظم أغلب شعره. أمّا الصنف الثاني فهو الشعر التأملي، الذي كان على صنفين: الأول: شعر الحكم والأمثال، والثاني: شعر القلق المرتبط بالحرية، التي ينشدها الشاعر للافلات من أزمة الوجود التي يعانيتها، ويكاد يشترك كلا الصنفين بسمة واحدة هي الخوف والقلق من الفناء.

أمّا المبحث الثاني: فخصص لشعر الفخر، وكان على ثلاثة أصناف هي: الفخر القبلي: وهو بدوره كان على اتجاهين الأول: الفخر بالقيم التي لم يقرها الإسلام، التي فرضتها طبيعة حياة الشاعر بوصفه من الشعراء المخضرمين، أمّا الاتجاه الثاني: فهو الفخر بالقيم التي أقرّها الإسلام، وهي جاهلية في أصلها. والصنف الثاني هو: الفخر الأسري الذي يتصل بأفراد أسرته ورهطه. والصنف الثالث هو: الفخر الشخصي وهو يتصل بنفس الشاعر.

أما المبحث الثالث، فدرست فيه غرض الرثاء، الذي أخذ نمطين: الأول: الرثاء الخاص، الذي بكى الشاعر فيه أخاه وأبناء رهطه وبعض خاصته من بني قطن (رهط الشاعر)، أمّا النمط الثاني فهو الرثاء العام، الذي نظمه الشاعر بحق الغائبين عن الحياة من الرجال الأبعد الذين تربطهم به علاقة اجتماعية أو مادية.

أما المبحث الرابع: فقد درست فيه اغراض أخرى كان قد قصر فيها نفس الشاعر، أو أنها كانت لا تثير اهتمامه أكثر من باقي الاغراض، وهي: الحماسة، والهجاء والمديح، كانت

الحماسة أوسع انتشاراً من تلك الأغراض، لارتباطها بحياة القبيلة المضطربة، ولكونها تتصل بقيم الفروسية العربية.

أما الفصل الثالث فخصصته لدراسة الإيقاع والموسيقى، بما يسלט الضوء على ظاهرة مهمة وأساسية في بناء الشعر عموماً، والشعر العربي بصفة خاصة، بما جاءنا بأوزانه وقوافيه وموسيقاه المحكمة.

أما الفصل الرابع فتناولت فيه الصورة الشعرية، مصادرها، وأنواعها؛ البيانية، وقد درست فيها أبرز الصور التي تعتمد على عنصر المشابهة، مثل: التشبيه والاستعارة والكنائية والرمز الكنائي. وتطرق إلى أنواع الصور الحسية، لأنها تمثل العمود الفقري للشعر العربي ولاسيما في عصوره القديمة، وقد صُنفت هذه الصور على الحواس الخمس، البصرية والسمعية والصور المتصلة بالحواس الأخرى بما يسלט الضوء على جانب مهم في العملية الإبداعية وهو الصورة.

وقد خصصت الفصل الخامس لدراسة استعمال الشاعر للغة على مستويين، هما: مستوى المفردة، ومستوى الجملة، فدرست على مستوى المفردات البارزة التي اختارها الشاعر من بيئته، وقد بينت مدى تنظيمها في تراكيب معينة وسياقات جديدة تبعث فيها الحياة، لتستوعب عواطف الشاعر وأفكاره المختلفة، التي تولدها التجربة الشعرية، وقد درست الاستعمال الشعري للغة على مستوى الجملة بما يبيّن مدى استفادة الشاعر من التحولات التي ينتجها النظم بما يتيح من مرونة تتحرف عن نطاق القاعدة النحوية وتفيد في توليد المعاني الشعرية الخاصة، وقد ظهر ذلك في ظواهر الحذف والقديم والتأخير، واستثمار النزعة الدرامية وغيرها من الظواهر اللغوية.

أما الفصل السادس فقد درست فيه البنية الهيكلية للقصيدة الشعرية وتتضمن ما استقرت عليه القصيدة العربية من: المطلع والمقدمة بما فيها المقدمة الطليية والنسيبية المتصلة بالرحلة، والنسيب بأمرايتين ومقدمات الأرق، ثم درست التخلص ثم الغرض، ثم انتهيت إلى دراسة خاتمة عرضت فيها البحث أهم ما توصلت إليه من نتائج، وقد وليها قائمة مصادر ومراجع البحث.

ولكن ثمة صعوبات واجهتني في متابعة شعره، وكان من أولى هذه الصعوبات اختلاط شعره بشعر غيره من الشعراء المعاصرين له، الذين قربت أسماؤهم من اسمه، ومنهم ضرار

بن نهشل، ومرة بن عمرو النهشلي، وبشامة بن حزن النهشلي، والأشهب بن رميلة، الذي قرنه ابن سلام بنهشل بن حرّي في الطبقة الإسلامية الرابعة.

ومن الشعراء الذين اختلط شعرهم بشعر نهشل بن حرّي الدارمي هم: (الحارث بن نهيك، وليد بن ربيعة العامري، ومزرد بن ضرار، والحارث بن ضرار، والمهلهل بن ربيعة، وجميل بثينة، والشمردل بن شريك، وبشامة بن الغدير، ورجل من بني نهشل، ورجل من بني قيس بن ثعلبة)، وهذا ما ذكره الاستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن في دراسته.

والصعوبة الثانية التي واجهتني هو تأخر حصولي على مخطوطة منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد المبارك بن محمد بن ميمون (ت ٥٩٧هـ)، وكانت قد ضمنت ثلثي شعره؛ أي مائتين واثنين وأربعين بيتاً شعرياً، بعد أن كان الدكتور الضامن قد اعتمد المخطوطة قبل أن يحققها الدكتور محمد نبيل طريفي، ولكن الفارق بين النسختين المحققة وغير المحققة، كان يسيراً. وقد اعتمدتها مصدراً رئيساً في توثيق شعره.

أمّا الصعوبة الثالثة: هي صعوبة الحصول على المصادر القديمة التي ذكرت شعر نهشل بن حرّي إذ كان مبنوياً في بطونها على هيئة آراء نقدية وأخرى لغوية وبلاغية، ولكن هذه الصعوبة كانت قد تراجعت بفعل مساعدة أعضاء مكتبة الديوانية المركزية لي في توفير أغلب المصادر القديمة التي ذكرت شعر نهشل بن حرّي.

والصعوبة الرابعة: إنّ شعره الذي نقلته الكتب القديمة - كما ذكرت - كان مبتوراً من قصائد - يبدو أنها - طويلة، إذ كانوا يذكرون ما ينفعهم في الحلقة الأدبية حسب، إذ أشارت تلك المجالس الأدبية إلى أن قول الشاعر نهشل الذي أفادوا منه كان من قصائد قد قرئت، ولولا تلك الحلقات الدراسية وحاجتها لبعض شعره لذهب ثلث شعره الباقي، الذي لم يجمعه ابن ميمون في مخطوطته.

وأخيراً لا يسعني إلا أن أقول لن ادعي الكمال فالكمال لله وحده وحسبي ما توصلت إليه بهذا الجهد المتواضع، الذي أرجو أن يحظى بقبول أساتذتي الأفاضل، والله الموفق لما فيه الخير والساد.

الفصل الأول

حياة الشاعر نهشل بن حريّ

المبحث الأول: حياة الشاعر.

١ - اسمه ونسبه.

٢ - رهطه:

أ - حرّي بن ضمرة.

ب - ضمرة بن ضمرة.

ج - ضمرة بن جابر.

د - جابر بن قطن.

ذ - أخوته وأبناؤه.

٣ - وفاته.

٤ - قبيلته.

المبحث الثاني:

مصادر ثقافة الشاعر ومكانته الأدبية:

١ - مصادر ثقافته.

أ - الموروث القيمي الجاهلي.

ب - الموروث الأدبي الجاهلي:

١ - الموروث الشعري.

٢ - الموروث النثري (المثل العربي القديم).

ج - الأثر الديني.

د - الطبيعة.

٢ - مكانته الأدبية:

أ - عند النقاد القدامى.

ب - عند علماء اللغة والتفسير.

المبحث الأول حياة الشاعر

١ - اسمه ونسبه:

هو نهشل بن حري بن ضمرة بن ضمرة بن جابر بن قطن بن نهشل بن دارم بن مالك بن حنظلة بن زيد مناة بن تميم^(٢٤)، فلاحظ أن نسبه ينتهي إلى قبيلة تميم المشهورة.

ويبدو أن اسم الشاعر؛ نهشل يعني ((الذئب))^(٢٥) أو ((الصقر))^(٢٦)، وكلّ هذا يشير إلى السطوة والقوة، على عادة العرب في تسمية أبنائهم بما يلائم بيتهم القاسية، لذا لا أرى مسوغاً في الذهاب إلى عكس هذا المعنى، إذ ورد عند ابن دريد (ت ٣٢١ هـ) أن ((اشتقاق نهشل من قولهم: نهشل الرجل، وخنشل، إذا أسنّ واضطرب))^(٢٧)، وكذلك ذكر ابن منظور (ت ٧١١ هـ) أنه: ((المسنّ أو المضطرب من الكبر، وقيل هو الذي أسنّ وفيه بقية))^(٢٨).

أمّا بشأن نسب الشاعر فقد اشارت المصادر العربية القديمة الى أن اسرة نهشل بن حريّ الدارمي، مؤكدة المكانة الشعرية إذ ذكر أن أباه ((حريّ شاعر مذكور، وجده ضمرة بن

^(٢٤) ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي: ٥٨٣/٢، ٥٨٤؛ الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، مطبعة دار المعارف بمصر، ١٩٦٦ م: ٦٣٧/٢؛ زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت ٤٥٣ هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط ١، (١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م): ١٠٨٧/١، ١٠٨٨؛ خزنة الادب ولب لباب العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١، (١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م): ٣١٢/١؛ الاعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، ط ٣: ٢٥/٩.

^(٢٥) المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، لابي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تحقيق وتقديم: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، دار المنارة بيروت، ط ١، (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م): ١٢٤.

^(٢٦) الصحاح، اسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣ هـ)، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، القاهرة، ١٩٥٦ م، مادة (نهشل): ١٣٦٦/٢.

^(٢٧) الاشتقاق، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت ٣٢١ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر، ١٩٥٨ م: ٢٤٣.

^(٢٨) لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١ هـ)، نسقه وعلق عليه ووضع فهرسه: علي شيري، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م)، مادة (نهشل): ٣٠٦/١٤.

ضمرة، شاعر مجيد بعيد الذكر كبير الأمر^(٢٩)، ولا أجد مسوغا لذلك الا لكونهم من ذوي الشرف والمكانة الاجتماعية، والذكاء الوقاد على ما سنبينه لاحقا، إذ لم تذكر كتب التراجم وكتب التاريخ إلا نتفا من أشعار مبنوثة هنا وهناك، ثم جمع بعضها على وفق مسميات اصحابها:

٢- رهطه:

أ: حريّ بن ضمرة:

وهو ابو الشاعر نهشل، وقيل فيه شاعر مشهور مذكور^(٣٠) أمّا معنى اسمه (حريّ)، فأرجح ما ذهب إليه بعض العلماء بأنّه: ((منسوب إلى الحرّ أو الحرّة))^(٣١)، فأمّا الحرّ فمعروف، وأمّا الحرّة فهي: أرض ذات حجارة سوداء^(٣٢)، وهي الأرض البركانية الشديدة الصلابة والسواد، وذلك ما يتلاءم مع البيئة العربية أيضاً، لذا فلا مسوغ أن ننسبه إلى المعاني التي تتصل بالبيئة الزراعية، التي تدلّ على اللين، وكذلك قولهم طين حُر لا رمل فيه^(٣٣).

وحريّ أوّل ستة في سلسلة نسب الشاعر قيد الدراسة، وقد قال فيهم ابن سلام الجمحي: ((ولا أعلم في تميم رهطاً يتوالون توالي هؤلاء))^(٣٤)، هذا ما انتهت إليه المصادر بشأن أبي الشاعر نهشل بن حريّ.

^(٢٩) طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/١؛ خزانة الادب ولب لباب لسان العرب: ٣١٣/١؛ الاغاني، ٨٨/١١ و ٢٦٧/١٥ و ١٥٧/١٦؛ الاعلام: ٢٥/٩.

^(٣٠) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢؛ خزانة الادب ولب لباب لسان العرب: ٣١٣/١؛ الاعلام: ٢٥/٩.

^(٣١) المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة: ١٢٤؛ مقاييس اللغة، لأبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية، (١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م)؛ ٧/٢؛ شرح ديوان حماسة لأبي تمام، للشيخ أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن حسن بن بسطام المشهور بالخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ)، كتب حواشيه: غريد الشيخ ووضع فهارسه العامة: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ (١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م)؛ ٥٦/١.

^(٣٢) ينظر: المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة: ١٢٤؛ مقاييس اللغة: ٧/٢.

^(٣٣) ينظر: مقاييس اللغة: ٦/٢.

^(٣٤) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦ هـ)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٨٢ م؛ ٣٠٦/٢.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول أنّ شعره قد ضاع؛ لأنه لم يمتحن الشعر، بل كان شعره كشعر الفرسان والكرماء يعبر عن شخصيته الخاصة وموقفه الخاص بحدود ضيقة، بما يتصل بالفخر القبلي المحدود، لذا لم أعثر له إلا على بيت واحد هو قوله:

يا نفس صبرا على ما كان من ماضٍ إذ لم أجد لفضول القول أقرانا^(٣٥)

ولعل بقاء هذا البيت على ألسنة الرواة يعود إلى تعبيره عن الصبر، فضلا عن البعد النفسي الذي يعبر عن الحسرة والألم والوحدة التي يجد فيها المرء نفسه ولا أحد يستمع إليه ويؤاسيه على المصائب.

ب - ضمرة^(٣٦) بن ضمرة:

هو الجدّ الأول للشاعر نهشل بن حريّ، وقد ذاع صيته بين العرب كونه ((شريفا فارسا، شاعرا، بعيد الذكر كبير الأمر))^(٣٧)، وكان اسمه ((شقة، ورد على النعمان بن المنذر، فقال له: من أنت؟ فقال: أنا شقة، وكان قظيفا^(٣٨)، نحيفا دميما، وقال له النعمان: تسمع بالمعيدي لا أن تراه، والمعيدي تصغير لـ (معيدي)، فذهبت مثلا^(٣٩)، فقال: أبيت اللعن^(٤٠)، إنّ الرجال لا تكال بالقفران، ولست بمسوك يُستقى من الغدران،

^(٣٥) لسان العرب، مادة (مضض): ١٢٨/١٣؛ معجم شعراء لسان العرب: د. ياسين الايوبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م: ٢٥٢.

^(٣٦) الضمر: الرجل الهضم البطن والدقيق العظام. ينظر: حمهرة اللغة، لأبن دريد أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري (ت ٣٢١ هـ)، مكتبة المتنى، بغداد، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية الكائنة في حيدر آباد الدكن، ط ١، ١٣٤٥ هـ: ٢٤٣/١ و ٢٦٤؛ لسان العرب، مادة (ضمر): ٨٤/٨، ٨٥.

^(٣٧) طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢.

^(٣٨) القظيف: ((الدقيق العظم القليل اللحم)). لسان العرب، مادة (قظف): ٥٢٧/١١.

^(٣٩) ينظر: كتاب الفاخر، لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم الكوفي (ت ٢٩١ هـ)، استخراج وتصحيح: نبال أنبروس استوري الإنكليزي، طبع في مطبعة بريل في مدينة ليدن، سنة ١٩١٥م: ٥٣-٥٥؛ حمهرة الأمثال: للشيخ الأديب أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، حققه وعلق على حواشيه ووضع فهرسه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، طبع ونشر المؤسسة العربية الحديثة، ط ١، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤م): ٢٦٦/١؛ زهر الادب ولب الالباب: ١٠٨٧/١، =؛ مجمع الأمثال، لأبي الفضل محمد بن أحمد النيسابوري الميداني (ت ٥١٨ هـ)، تحقيق وفصله وضبط غرائبه وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط ٣، (١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢م): ١٢٩/١؛ خزنة الأديب ولب لباب لسان العرب: ٣١٢/١.

^(٤٠) أبيت اللعن: تحية يحيا بها الملوك في الجاهلية، ويريدون: أنّك أبيت الأمر الذي تلحن عليه إذا فعلته. ينظر: شرح حماسة أبي تمام، التبريزي: ١٢٢/١؛ لسان العرب، مادة (أبأ): ٥٥/١.

وإثما المرء بأصغريه؛ قلبه ولسانه، إذا نطق نطق ببيان، وإذا قاتل قاتل بجنان، فقال: أنت ضمرة، ويريد أنت كأبيك))^(٤١)، فأصبحت هذه الكنية اسما له بدلا من (شقة) الذي يظهر في قول ابيه ضمرة بن جابر، الذي سترجم له لاحقا:

صرمت إخاء شقة يوم غول وأخوته فلا حلت حالي^(٤٢)

وضمرة بن ضمرة من الذين كانوا يحكمون وينفرون بالاسجاع^(٤٣) في الجاهلية وذلك يدل على مكانته الاجتماعية المقرونة بقدرته الادبية وعقله الراجح، قال ابن دريد: ((ومن رجالهم ضمرة بن ضمرة، وكان من رجال بني تميم في الجاهلية لسانا وبيانا))^(٤٤)، ومن صفاته أنه كان شجاعا وقائدا لقومه إذ أغار على بني أسد وظفر بهم في مكان من ديارهم يسمى ((الشقوق))^(٤٥)، وسمي هذا اليوم بالاسم نفسه، وفيه يقول:

^(٤١) البيان والتبيين، لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر مكتبة الخاتجي القاهرة، (١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م): ١٧١/١ و ٢٣٧، ٢٣٨؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢؛ جمهرة اللغة: ٣٦٦/٢؛ سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي، للوزير أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الاندلسي، (ت ٤٨٧ هـ)، نسخته وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (١٣٥٤ هـ - ١٩٣٦ م): ٩٢٢؛ زهر الآداب وثمر الألباب: ١٠٨٨/١؛ الاعلام: ٢٥/٩.

^(٤٢) كتاب الفاخر: ٥٤.

^(٤٣) ينظر: تحكيمه وتنقيحه في منافرة بين بني عباد أنف الكلب، ومعيد بن نضلة بن الاشتر الفقعسي، وهو أخو خالد بن نضله؛ البيان والتبيين: ٢٩٠/١؛ شرح ديوان حماسة ابي تمام، للتبريزي: ١٢٦/١ - ١٢٨.

^(٤٤) الاشتقاق: ١٤٩.

^(٤٥) ينظر: العقد الفريد، احمد بن محمد بن عبد ربة الاندلسي (ت ٣٢٨ هـ)، تحقيق: احمد امين =

= وآخرون، القاهرة، ١٩٥٦ م: ٣٦٧/٣؛ معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع للوزير أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الاندلسي، (ت ٤٨٧ هـ) عارضه بمخطوطات القاهرة وحققه وضبطه، مصطفى السقا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، (١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م): ١٣٠٦/٤؛ سمط الآلي في شرح أمالي القالي: ٤٣٥ و ٥٠٣؛ الاعلام: ٣١١/٣.

الآن ساغ لي الشراب ولم أكن آتي النجار ولا أشدّ تكلّمي
حتّى صبحت على الشقوق بغارة كالتمر ينثر في جريم^(٤٦) الجرّم^(٤٧)

ومن مظاهر شجاعته إجارته ((للحارث بن ظالم المري))^(٤٨)، بعد هربه من النعمان
ابن المنذر. وله شعر يفخر فيه بأرومته القريبة قائلا:

وقد علم القبائل أنّ أرومتي يفاع^(٤٩) إذا غدّ الروابي الأماجدُ
وإن يكُ مجدّ في تميم فإنّه ثماني اليفاع نهشل وعطاردُ^(٥٠)

وما جمعاً من آل سعدٍ ومالك وبعض زناد القوم غلث^(٥١) وكاسدُ^(٥٢)

^(٤٦) الجريم: الصرم، وجرم النخل والتمر يجرمه جرماً وجراماً. ينظر لسان العرب، مادة (جرم): ٢٥٧/٢.

^(٤٧) سمط اللّالي في شرح أمالي القالي: ٣٥ و٤٠٣.

^(٤٨) الحارث بن ظالم المري، أبو ليلى، أشهر فتاك العرب في الجاهلية، جاور بني دارم فحموه، فغزاهم الاحوص بن جعفر الكلابي، فانهزم بنو دارم، وهرب الحارث الى الشام، فقتل في حوران وسمي ذلك اليوم بـ(يوم رحران). ينظر: الاغاني: ٨٧/١١-٨٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٠٩/٢؛ مجمع الامثال: ٢٤/٢؛ الكامل في التاريخ، للشيخ العلامة عز الدين ابي الحسن علي بن ابي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد المعروف بابن الاثير (٦٣٠هـ)، تحقيق: د. علي شيري، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م): ٣٦٢/١؛ خزنة الادب ولب لباب لسان العرب: ٥٣/٤؛ نهاية الارب في فنون الادب: ٣٤٩/١٥ وما بعدها؛ بلوغ الارب في احوال العرب، محمود شكري الألوسي البغدادي، تصحيح وشرح وضبط: محمد بهجت الأنوي، ط٢، (١٢٤٤هـ - ١٩٢٤م): ٧٤/٢؛ تاريخ الادب العربي، ر. بلاشير، ترجمة: د. ابراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م: ١٥٧/٢؛ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الاسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦م: ٣٤٠.

^(٤٩) فوعة النهار وغيره: أوله، ويقال ارتفاعه. ينظر: لسان العرب، مادة (فوع): ٣٤٩/٣. والمعنى الذي أراده الشاعر هو الفخر بأول أجداده.

^(٥٠) عطارد: هو عطارد بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة، يرجع نسبه الى كرب بن صفوان بن شجنة. ينظر: كتاب الفاخر: ٥٣؛ جمهرة انساب العرب، لأبي محمد علي بن سعيد بن حزم الاندلسي، نشر وتحقيق وتعليق: ليفي بروفنسال، دار المعارف بمصر، (د.ت): ٢٠٨.

^(٥١) آل سعد: هم سعد بن تميم من العدنانية، من قراهم قرية قرب الاحساء تدعى (البرين)، ومن أيامهم يوم (ذي بهدى)، وكان بين بني تغلب وبني سعد بن تميم، وكان على تغلب، ويقال إنّ (ذا بهدى) قرية اليمامة ذات بساتين. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢١٤/٢؛ معجم البلدان، لشهاب الدين بن عبد الله ياقوت بن عبد الحموي الرومي البغدادي، (ت ٦٢٦هـ)، تصحيح وترتيب: الشيخ احمد بن الامين الشنقيطي، مطبعة السعادة بمصر، ط١، (١٣٢٤هـ - ١٩٠٦م): ٧٩١/١؛ معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، طبع المكتبة

ولشرف هذه الشخصية فقد ذكرت المصادر أسماء من اتصل بها مثل: أمّه وإخوانه وزوجاته، فأماً أمّه فهي ((هند بنت كرب بن شحنة بن عطار بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة))^(٥٣)، وقد ذكر أن له أخوين هما ((شهاب بن ضمرة بن جابر، وأمّه العبدية، وعنزة بن ضمرة، وأمّه الطمثنائية))^(٥٤)، وله أخت يقال لها ((الحمراء بنت ضمرة بن جابر بن قطن بن نهشل بن دارم))^(٥٥)، وهي القائلة فخراً بنسبها:

إني لأخت ضمرة بن ضمرة إذا البلاد لقعت بجمرة^(٥٦)

ج: ضمرة بن جابر:

وهو الجد الثاني للشاعر نهشل بن حري ((وكان معاصراً لزرارة بن عدس بن زيد ابن عبد الله بن دارم))^(٥٧)، وله زوجات منهن: ((هند... وأمرأة يقال لها خليدة من بني عجل، وسبيّة من عبد القيس وسبيّة من الأزد من طمثنان))^(٥٨)، وكانت خليدة قد قالت لهند: ((ولّ الثكل بنت غيرك))^(٥٩)، فيذهب ذلك القول مثلاً لبلاغته وفصاحته وأمانة تعبيره عن معنى.

ولضمرة مساجلة أدبية مع لقيط بن زرارّة^(٦٠) يقول فيها:

الهاشمية، دمشق، (١٣٦٨ هـ - ١٩٤٩ م): ٥١٤/٢. والزند: العود الأعلى الذي تقدح به النار، وقيل: المزند: الضيق البخل. ينظر: لسان العرب، مادة (زند): ٩١/٦. والغث: الخلط. ينظر: لسان العرب، مادة (غث): ١٠٠/١٠.

(٥٢) المفضليات، لأبي العباس المفضل الضبي (ت ١٦٨ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، وأحمد محمد شاكر، ط ٤، مطبعة دار المعارف، مصر، (١٣٦١ هـ - ١٩٤٢ م): ٣٢٤، ٣٢٥.

(٥٣) كتاب كتاب الفاخر: ٥٣.

(٥٤) م.ن: ٥٤.

(٥٥) الأغاني: ١٤١/٢٢.

(٥٦) أنشدت البيت ضمن بيتين بين يدي عمرو بن هند بعد أسرها في معركة أواره الثانية، التي أحرق فيها تسعة وتسعين رجلاً من دارم، ثم أحرق تلك المرأة بعد أن غمزها بالعجمة فأكرت عليه ذلك بالبيتين: للتفاصيل عن يوم أواره الثاني، ينظر الأغاني: ١٤٠/٢٢، ١٤١؛ الكامل في التاريخ: ٥٥٣/١-٥٥٥؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢١٦/٢.

(٥٧) ينظر: الاغاني: ١٤١/٢٢.

(٥٨) كتاب الفاخر: ٥٣.

(٥٩) م.ن: ٥٤؛ غير موجود في ما بين أيدينا من كتب الأمثال.

(٦٠) لقيط بن زرارّة بن عدس بن زيد الدارمي زعيم تميم في الجاهلية قتل (يوم جبلة)، وهو أعظم ثلاثة أيام عرفت العرب، يوم كلاب ربيعة، ويوم جبلة، يوم ذي قار، وكان يوم جبلة قبل الاسلام بسبع وخمسين سنة، ويعد من أعظم أيام العرب، ويقال له يوم (تعطيش النوق) ولقيط هو القائل:

كَأَنِّي إِذْ رَهَنْتُ بَنِي قَوْمِي دَفَعْتَهُمْ إِلَى الصُّهْبِ السَّبَالِ^(٦١)
فَلَمْ أَرْهَنْهُمْ بِدَمٍ وَلَكِنْ رَهَنْتَهُمْ بِصُلْحٍ أَوْ بِمَالٍ
صَرَمْتَ إِخَاءَ شَقَاةٍ يَوْمَ غَوْلٍ وَحَقَّ إِخَاءَ شَقَاةٍ بِالْوَصَالِ^(٦٢)
فَأَجَابَهُ لَقِيْطُ بَقُولِهِ:

أَبَا قُطْنِ إِنِّي أَرَاكَ حَزِينًا وَإِنَّ الْعَجُولَ لَا تَبَالِي الْحَنِينَا
أَنِّي إِنْ صَبِرْتُمْ نِصْفَ عَامٍ لِحَقَاتِنَا وَنَحْنُ صَبِرْنَا قَبْلُ سَبْعِ سَنِينَا^(٦٣)

والمساجلة تدور حول رهن أولاد ضمرة بن جابر، وهم ضمرة وأخواه^(٦٤)، لدى لقيط ابن زرارعة، وقد نوى قتلهم، فأشار ضمرة إلى سابقة له مع لقيط، إذ رهن لديه رهينة أحتفظ بها لصلح أو لفدية، وقد دام ذلك سبع سنين^(٦٥)، صبر خلالها لقيط ولم يجزع، لذا عيّر خصمه لجزعه قائلاً: ((العجول لا تبالي الحنين..))، فأجابه ضمرة بقوله:

لِعَمْرِكَ إِنِّي وَطْلَابُ حَبِّي وَتَرْكُ بَنِي فِي الشُّطْرِ الْأَعَادِي
لِمَنْ نَوَى الشُّيُوخَ وَكَانَ مِثْلِي إِذَا مَا ظَلَّ لَمْ يَنْعَشْ بِهَادِي^(٦٦)

ويبدو أن ضمرة بن جابر كان سيد قومه؛ بني دارم، وقد ورث هذه السيادة بمؤهلاته الشخصية، فضلاً عن وراثته إياها عن أبيه، وإلى هذا تشير ابنته (الحمراء) قائلة:

إِنِّي لَبْنْتُ ضَمْرَةَ بَنِ جَابِرٍ سَادَ مَعْدًا كَابِرًا عَنْ كَابِرِ^(٦٧)
د: جابر بن قطن:

شربت الخمر حتى خلت إنني أبو قابوس أو عبد الممدان
ينظر: الأغاني: ١١٤/٢ و ٨٧/١١ و ٨٩-٩٩ و ١٠٣-٩٩؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٠٣/٢، ٢٠٤؛ الكامل في التاريخ: ٣٨٠/١.

^(٦١) السبال، جمع سبلة وهو ما ظهر من مقدم اللحية بين العارضتين. ينظر: لسان العرب، مادة (سبل): ١٦٤/٦.

^(٦٢) كتاب الفاخر: ٥٤.

^(٦٣) م.ن: ٥٤.

^(٦٤) ينظر: م.ن.

^(٦٥) ينظر: م.ن: ٥٤، ٥٥.

^(٦٦) كتاب الفاخر: ٥٤.

^(٦٧) الأغاني: ١٤١/٢٢.

هو الجد الثالث للشاعر نهشل بن حرّي و((له ذكرٌ وشهرةٌ وشرفٌ))^(٦٨)، واقتخر به الشاعر بقوله:

يعارضُ أرواحَ الشَّستانِ جابرٌ إذا أقبلت من نحو حوران أو مصر^(٦٩)

وقد ذكر ابن دريد له قوله:

أزجّي نائلاً من سَيِّبٍ^(٧٠) ربّ له تعمى وذمّته سجالٌ^(٧١)^(٧٢)

وهؤلاء هم رهط نهشل بن حرّي الذين عثرت لهم على ترجمة في مصادر الأدب والتاريخ والتراجم.

ذ - أخوته وأبنائه:

للشاعر أخ يقال له مالك يكنى (أبا ماجد) (ت ٣٧هـ)^(٧٣)، وكان شجاعاً^(٧٤)، استشهد في وقعة صفين الى جانب أمير المؤمنين □ عام (٣٧هـ)، إذ كان حامل لواء بني حنظلة، حين انهزموا فناداهم ((ضاع الضراب اليوم والذي أنا له وسائر القوم عبداً

^(٦٨) طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢.

^(٦٩) منتهى الطلب من شعراء العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، (٥٢٦-٥٩٧هـ)، تحقيق وشرح: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ٨: ١٩٩٩، ١/١؛ ينظر: عشرة شعراء مقلون، للأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، (د.ت): ١١٨.

^(٧٠) السيّب: العطاء. ينظر: لسان العرب، مادة (سيّب): ٥٠/٦.

^(٧١) الذمة: العهد والأمان والضمان. ينظر: لسان العرب، مادة (ذمم): ٦٠/٥. والسجال: المحكم، وذمته سجال: أي عهده محكم. ينظر: لسان العرب مادة (سجل): ١٨١/٦.

^(٧٢) ينظر: جمهرة اللغة: ٨٠/١؛ لسان العرب، مادة (سجل): ١٨١/٦.

^(٧٣) وقعة صفين، لنصر بن مزاحم المنقري (ت ٢١٢هـ)، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، طبع بمطابع دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط ١، ١٣٦٥هـ - ٢٩٩-٣٠٢: كتاب الأمالي، لأبي عبد الله محمد بن العباس بن محمد بن أبي محمد بن يحيى بن مبارك اليزيدي (ت ٣١٠هـ)، عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبي، القاهرة: ٤٩ شرح ديوان حماسة أبي تمام للتبريزي: ٥٥٦/١؛ ديوان الحماسة، لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ)، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت ٥٤٠هـ)، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح، العراق، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠م: ٣: ٢٤٤؛ شرح نهج البلاغة، لعز الدين أبي حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائني، الشهير بابن أبي الحديد المعتزلي (ت ٦٥٦هـ)، قدم له وعلق عليه: الشيخ حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان: ١٣٩/٥، ١٤٠؛ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ٣١٣/١.

^(٧٤) ينظر: ديوان الحماسة، لأبي تمام، رواية الجواليقي: ٢٤٣.

يا بني تميم، قالوا: ألا ترى الناس قد انهزموا؟، قال لهم: أفراراً واعتذاراً؟!، ثم نادى بالأحساب، فجعل يكررها، فقالت له تميم: أفتنادي بنداء الجاهلية؟!... فقال: فالفرار ويليكم أقبح، إن لم تقاتلوا على الدين واليقين فقاتلوا على الاحساب...))^(٧٥).

ويبدو أن هذا الرجل كان زاهداً في الزعامة القبلية للحمته الشديدة بأمير المؤمنين □، التي ألهمته الشجاعة والثبات وسط المعركة؛ لأنّ نداءه ذو مسحة عقائدية أكثر من النزعة القبلية بعد أن عيّر قومه بالقول: ((إن لم تقاتلوا على الدين فقاتلوا على الاحساب))، وذلك الموقف الديني العام - إن لم يكن اسلامياً محضاً - فقد استلهم منه الثبات حتى استشهد وهو يرتجز بالقول:

إنّ تميماً أخلفت عنك ابن مرّ وقد أراهم وهم الحيّ الصبر
فإن يفرّوا أو يخيموا لا أفر^(٧٦)

وقد ترك استشهاده أثراً بالغاً في نفس أخيه الشاعر نهشل بن حري، حتى جزع وهو يقول:

أبى جزعي في مالك غير ذكره فلا تعذليني إن جزعت أُمّام^(٧٧)

وكان للشاعر نهشل بن حري ابنٌ يسمى (حريّ) ذكره البغدادي (ت ١٠٩٣ هـ) بقوله: ((وابنه حريّ بن نهشل بن حريّ شاعرٌ أيضاً، وله يقول الفرزدق:

أحريّ قد فاتتك أخت مجاشع^(٧٨) فصيلة فأنكح بعدها أو تأثم))^(٧٩)

٣ - وفاته:

تشير أغلب المصادر القديمة الى أن وفاة الشاعر نهشل بن حريّ كانت نحو عام (٤٥ هـ - ٦٦٥ م)^(٨٠)، ولكن لو كان المعني بالخطيم الذي افتخر بقتله هو الخطيم الخارجي، الذي قتل عام (٤٦ هـ)^(٨١)، وذلك في قوله:

^(٧٥) ينظر: وقعة صفين: ٢٩٩؛ شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد المعتزلي: ١٣٩/٥.

^(٧٦) ينظر: وقعة صفين: ٣٠٠؛ شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد: ١٤٠/٩.

^(٧٧) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

^(٧٨) بنو مجاشع بن دارم منهم: الأقرع حابس بن عقّال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم؛ والفرزدق بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقّال بن محمد، وغيرهم كثيرون؛ ينظر جمهرة أنساب العرب: ٢٤٩.

^(٧٩) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ٣١٣/١، والبيت غير موجود في ديوان الفرزدق.

ونحن خضبنا للخطيم قميصه بدامية نجلاء من واضح النحر^(٨٢)

لكان الشاعر نهشل بن حرّي قد عمّر إلى ما بعد سنة (٤٦ هـ)، ولم تسعفنا التراجم في تحديد وفاته بالضبط بقولهم توفيّ نحو (٤٥ هـ).

٤- قبيلته:

يبدو أن الشاعر نهشل بن حرّي منتّم إلى قبيلة تميم البصرية وتبين ذلك من مدحه

لكثير بن الصلت الكندي^(٨٣) إذ بعث له بكسوة ومال، وهو في البصرة فقال فيه يمدحه:

جزى الله خيرا والجزاء بكفه بني الصلت أخوان السماحة والمجد^(٨٤)

وكذلك ذكره لكعب بن سور^(٨٥) قاضي عثمان على البصرة، يدلنا على بصريته، إذ يقول:

^(٨٢) ينظر: وقعة صفين: ٣٠٠؛ طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢؛ الاغانى: ٢٧٤/٤، ٢٢٥/٩؛ خزائن الادب ولب لباب لسان العرب: ٣١٢/١، ٣١٣؛ الاعلام قاموس تراجم لأشعر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، مادة (نه): ٢٥/٩.

^(٨٣) الخطيم: هو يزيد بن مالك الباهلي المعروف بـ(الخطيم) من زعماء الخوارج، قتله زياد بن أبيه سنة (٤٦ هـ - ٦٦ م)، إذ كان زياد واليا على البصرة في عهد معاوية بن أبي سفيان. ينظر: الكامل في التاريخ: ٢١٩/٣؛ الاعلام قاموس ترجم لأشهر الرجال والنساء العرب والمستعربين والمستشرقين: ٢٤٢/٩ و ٣٥٥/٢.

^(٨٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٩/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٨.

^(٨٥) كثير بن الصلت هو كثير بن معدي بن كرب الكندي، كاتب الرسائل في ديوان عبد الملك بن مروان، وأصله من اليمن ومنشؤه في المدينة وكان اسمه قليلا وسماه عمر بن الخطاب كثيرا، ولما ولي عثمان أجلسه للقضاء بين الناس في المدينة ثم ولي كتابة الرسائل لعبد الملك بن مروان وكان وجيهاً في قومه (ت ٧٠ هـ - ٦٩٠ م)، ينظر: الاغانى: ١٤٣/٢، ١٣٧/٩، ١٢٠/١٤؛ تهذيب التهذيب، لشهاب الدين الفقيه احمد بن علي بن محمد بن محمد بن علي الكناني العسقلاني المعروف بابن حجر (ت ٨٥٢ هـ)، مطبعة دار المعارف النظامية، حيدر آباد الدكن الهند، ١٣٢٩ هـ: ٥١٤/٣، ٥١٥.

^(٨٤) عشرة شعراء مقتلون: ١١٣.

^(٨٥) كعب بن سور: قاضي عثمان على البصرة، وكان سيد أزد اليمن فيها، وهو أول من قتل في معركة الجمل إلى جانب عائشة. ينظر: الجمل وصفين والنهروان، لأبي مخنف لوط بن يحيى الأزدي الكوفي، (ت ١٥٧ هـ)، تحقيق: د. حسن حميد السنيدي: ١٧٧، ١٧٨؛ الجمل والنصرة لسيد العترة في حرب البصرة، لأبي عبد الله محمد بن النعمان العسكري البغدادي، الشيخ المفيد، (ت ٤١٣ هـ)، تحقيق: السيد علي

ولم تحموا علي نعم بن سؤر صوام إلى أذيرع فاللياح^(٨٦)

وينتمي الشاعر نهشل بن حرّي الى قبيلة دارم، ودارم بن مالك بن حنظلة، أبو حي من تميم، وكان يسمى بحراً، لأنّ أباه أتاها قوم في حمالة^(٨٧) فقال له: يا بحر أنتني بخريطة المال، فجاءه يحملها وهو يدرم تحتها من ثقلها ويقارب الخطو فقال أبوه: فقد جاءكم يدارم، فعرف بذلك الاسم^(٨٨).

ومن ولد دارم، نهشل بن دارم وأولاده قطن، جدّ الشاعر نهشل بن حرّي، وزيد، وعبد الله، وجندل، وجرول، وصخر، منهم خالد بن مالك بن ربعي بن سلمى بن جندل بن نهشل بن دارم^(٨٩).

والمتتبع للاحداث السياسية لقبيلة دارم التميمية وأبناء عمومتها من بني حنظلة ابن مالك بن زيد مناة، يلحظ مدى الاضطراب الذي شهدته وتنوع ولاءاتها وكثرة مصادماتها مع قبائل أخرى، وهذا طريق طلب المآثر وتسجيل الأيام، ومن أيام دارم (رحرحان الثانية)، وكانت بين بني دارم والنعمان بن المنذر، وتلك المعركة لم تفت الشاعر نهشل بن حرّي إذ نظم فيها القول فخراً بمنازعة الخصم من أجل ثبات الملك بقوله:

فلما غلبنا الملك لا يقصروننا قسطنا فأقبلنا من الهيل والبشر^(٩٠)

شريفي، نشر وطبع مكتب الاعلام الاسلامي، ط٢، (د.ت): ٣٢٣ و ٣٤٨؛ البداية والنهاية في التاريخ، لعلماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن حجر بن كثير القريشي الدمشقي، (٧٤٧هـ)، تحقيق: د. فالح حسين، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م): ٢٢٩/٧، ٢٣٠.

^(٨٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٢/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٣.

^(٨٧) الحمالة: الدية التي تحملها قوم إلى قوم، ينظر: لسان العرب مادة (حمل): ٣٣٥/٣.

^(٨٨) ينظر: الأنساب، لأبي سعيد عبد الكريم بن محمد بن منصور الخراساني (ت ٥٦٢هـ)، تقديم: محمد أحمد علاف، دار النفائس، الرياض: ٢٠٨/٢؛ لسان العرب، مادة (درم): ٣٣٧/٤؛ القاموس المحيط: الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ)، تعليق: نصر الهوريني المصري (د.ت): ١١١٧، ١١١٨.

^(٨٩) ينظر: جمهرة أنساب العرب: ٢١٧، ٢١٨؛ معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ٣٧/١.

^(٩٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٥/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٧.

ومن وقائع قبيلة دارم (أواراة الأخيرة)^(٩١) وكانت لعمر بن هند^(٩٢) على بني دارم، وبقيت تلك الحادثة مغمزا على قبيلة تميم لهزيمتهم بها ولم يغفلها الشاعر نهشل بن حري، وسنعرض لها في غرض الهجاء.

أمّا في عصر صدر الرسالة الإسلامية فقد افتخر الزبرقان بن بدر بين يدي رسول الله E بهذا النسب من حيث أصلته، وبالكرم والشجاعة وشدة البأس يوم البأس، إذ يقول:

أتيناك كما يعلم الناس فضلنا إذ اختلفوا عند احتضار المواسم
بأننا نروع الناس في كل موطن وأن ليس في أرض الحجاز كدارم^(٩٣)

ولعل هذا أول ظهور سياسي لقبيلة الشاعر نهشل بن حري، وذلك لأن الزبرقان بن بدر كان ينشد بين يدي رسول الله E ولم يكن مواجهاً لقبيلة، وإنما كان يفخر أمام دولة لها نظامها السياسي والاجتماعي والثقافي الخاص، الذي يضم تحت لوائه المسلمين من كل القبائل على أسس الانتماء العقائدي، الذي يبدو من لهجة الشاعر لم يكن ينوي الانصهار مع الجماعة الإسلامية على أسس المعايير الجديدة، التي غالباً لا تقدم المرء لنفسه أو لشجاعته أو لكرمه ما لم يكن له قدم في الاسلام يساعد على تهذيبه، وطبعه بطابع الأخلاق الدينية، حتى ترجح في نفسه كفة التقوى والمحبة وطلب

(٩١) ينظر: معجم الشعراء، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، (ت ٣٨٤ هـ)، تصحيح: محمد بن علي بن يوسف بن ضياء الرضي الشاطبي، (ت ٦٨٤ هـ)، تحقيق: د. عبد الستار احمد فراج (د.ت): ١١؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/٢١٦؛ الكامل في التاريخ: ٣/٥٥٣؛ الأغاني: ٢/١٠٩.

(٩٢) عمرو بن هند، ابوه المنذر بن امرئ القيس البدن بن عمرو بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي بن نصر، وأمه هند، وهو القاتل في قتل بني دارم حرقاً:

أبانا بحسان فوارس دارم فأبررت منهم ألو لم تقطب

ينظر: معجم الشعراء للمرزباني: ١١؛ الأغاني: ١١/٣٢-٣٣-٣٦؛ الكامل في التاريخ: ٣/٥٥٣.

والأبائة الإمتناع بشدة ينظر: لسان العرب، مادة (أبأ): ١/٥٤، وأبررت من البربرة، وهي التخليط في الكلام مع غضب ونفور. ينظر: م.ن، مادة (برر): ١/٣٧٣؛ والألو، لوأ الله بك أي شوّه بك، ينظر: م.ن، مادة (لوأ): ١/٣٤٩، والقطب: الجمع. ينظر: م.ن، مادة (قطب): ١/٢١١.

(٩٣) ينظر: الاصابة في تمييز الصحابة، لشهاب الدين الفقيه، احمد بن علي بن محمد بن علي الكناني العسقلاني الشافعي، المعروف بـ (بابن حجر) (ت ٨٥٢ هـ)، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت: ١/٥٢٤، ٥٢٥؛ البداية والنهاية: ٥/٤٧.

الخير للناس جميعاً، على كفة القيم القبلية الجاهلية، وقد كان الزبرقان بن بدر أوفر حظاً من الشاعر نهشل بن حرّي في قرب موطنه (الحجاز) الى مكة المكرمة والمدينة المنورة، في حين كان نهشل بن حرّي أبعد موطناً، والمرجح أنه كان يتخذ من الصحراء المطلة على الخليج العربي موطناً، لذا ظل الشاعر محافظاً على نمط الحياة القبلية التقليدية، وقد وظف أكثر جهده الشعري لهذه المهمة، وقد اشرتُ الى بيان اعتزازه بالقيم القبلية والتغني بالأمجاد التي احرزتها قبيلته في ايامها الجاهلية، حتى شغلته عن الولوج في نشاطات الدولة الناشئة على اساس اخلاقي ديني.

أما موقفه السياسي من الدولة - على ما يبدو - فقد بدأ اتصاله بالكوفة وبالبصرة بوصفهما مركزين ثقافيين وعسكريين حين بدأ الصراع على أشده بين العلويين والأمويين بعد قتل الخليفة عثمان بن عفان، فأصبحت الكوفة والبصرة محل استقطاب سياسي، إذ اتخذت قبيلة تميم البصرية موقف الحياد في معركة الجمل، إذ خاطب زعيمها الاحنف^(٩٤) الإمام علي □ قائلاً: ((إن شئت أتيتك بمائتي رجل من أهل بيتي، وإن شئت كففت عنك أربعة آلاف سيف، فأرسل إليه الإمام علي □ قائلاً: بل كفّ عني أربعة آلاف سيف وكفى بذلك ناصراً))^(٩٥). وهذا يدلنا على أن القبيلة كانت منقسمة الرأي في موقفها السياسي، ولم تسلم أمرها لسيدها بهذا الشأن، فقول الأحنف بن قيس يدلنا على أن القبيلة لم يتبلور موقفها السياسي بعد وهي ما زالت تشعر بالاستقلال، وهي غير مستعدة لاطاعة سيدها، إذا لم يوافقها الرأي، بل ربما تنمرّد عليه وتصبح بيد عدو أمير المؤمنين □، لذا أرسل إليه الامام □ بالقول: ((بل كفّ عني أربعة آلاف سيف...))، ولما كان نهشل لا يشق عصا

^(٩٤) الاحنف بن قيس: هو ابو بكر الضحاك بحر بن قيس بن معاوية التميمي، يضرب به المثل في الحلم، ومن سادات التابعين، أدرك الرسول G شهد الفتوحات، وشهد وقعة صفين إلى جانب الإمام علي □، ولم يشهد الجمل، (ت ٦٧هـ) في الكوفة، ينظر: البيان والتبيين: ١٣٥/٢؛ صفوة الصفوة، لأبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي (ت ٥٩٧هـ - ١١١٦م)، تحقيق: محمد الفاخوري ود. محمد رواسي، قلعة جي، دار المعرفة بيروت، (١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م) ٢٠٠٨/٣؛ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (٦٨١هـ - ١٢١١هـ) تحقيق: د. احسان عباس، دار الثقافة بيروت، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م ٢/٤٩٩ و ٥٠٦.

^(٩٥) الامامة والسياسة، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق: د. طه محمد الزيني، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، النجف: ٦٦/١، ٦٧؛ تاريخ الطبري؛ تاريخ الرسل والملوك: لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ط ٤، (د.ت): ٤/٥٠٠؛ الجمل والنصرة لسيد العترة في حرب البصرة: ٢٩٥؛ الكامل في التاريخ: ٢/٢٥٣، البداية والنهاية في التاريخ: ٢٥٠/٧.

طاعة لقومه، فإنه من الأرجح قد اتخذ موقف الحياد شأنه شأن بقية قبيلة تميم البصرية وفصائلها، لذا لم يظهر صوت للشاعر في معركة الجمل، لكنه - يبدو - صار على المحك السياسي لاحقاً، وبفضل حساسيته الشعرية ظلّ مراقباً للأحداث حتى انتصر أمير المؤمنين □ على أعدائه في معركة الجمل، فرأى الشاعر الموقف السياسي الذي تظهر فيه شخصيته، هو وأفراد عائلته المقربون إلى جانب الإمام علي □ في مواجهة معاوية، وربما كان انتمائه إلى العراق هو الذي دفعه إلى تعزيز موقف أهل العراق في الكوفة بقيادة أمير المؤمنين □ لمواجهة أهل الشام بقيادة معاوية، فكانت وقعة صفين عام (٣٧هـ)، إذ تشير كتب التاريخ الأدب والنقد إلى مشاركة نهشل بن حرّبي إلى جانب تميم البصرة فيها منصوية تحت لواء أمير المؤمنين □ بعد أن خطبهم زعيمهم الأحنف بن قيس قائلاً: ((إني أخبركم إنّنا قدمنا على تميم الكوفة، فأخذوا علينا بفضلهم مرتين؛ بسيرهم إلينا مع أمير المؤمنين □، وميلهم إلى المسير إلى الشام...))^(٩٦)، لكن الذي يبدو أنّ دافع الوقوف إلى جانب أمير المؤمنين □ كان يشوبه نفسٌ قبلي، ولم يكن ولاءً سياسياً محضاً، لأنّ الدولة الإسلامية في عهد الإمام علي □ بدأت عليها ملامح الوهن والفوضى السياسية، فعادت القيم القبلية تظهر على حساب الوازع الديني. وهنا يظهر صوت الشاعر نهشل بن حرّبي، صوتاً لم يعبر عن موقف عقائدي واع ذي هدف سامٍ يسمو إلى المستوى الإنساني أو الإسلامي على الأقل، وإنّما كان صوته مشوباً بالندم الخفي؛ لأنّه رثى أخاه الذي استشهد إلى جانب الإمام علي □ رثاء من لا يرجو البعث والثواب، ولم يستوعب حياة ما بعد الموت، لقد رثى أخاه كما يرثي الشاعر الجاهلي أخاه على الرغم من اشادته بموقفه الشجاع؛ لأنّه كان معه لواء بني حنظلة يوم صفين^(٩٧)، كما مر بنا سابقاً، قائلاً:

وفارس خيل لا تسائرُ خيلةً إذا اضطربت نار العدو ضراماً^(٩٨)

وعلى الرغم من أنّ الشاعر يشيد بشجاعة أخيه وشدة بأسه وصلابته في جلال الأعداء، إلا إنّ معانيه لم يداخلها شيء من الجانب الروحي (الإسلامي) بجلاء، الذي يعبر عن الولاء المطلق للقيم التي جاهد من أجلها، ولا سيما عند من يؤمن بالشهادة ومعانيها الإسلامية

^(٩٦) وقعة صفين: ٢٦؛ الإمامة والسياسة: ١/٧٩، ٨٠؛ صفوة الصفوة: ٣/١٩٩؛ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ٥٠٥/٢.

^(٩٧) ينظر: ديوان الحماسة لأبي تمام رواية الجواليقي، ح ٢٨٨: ٢٤٣؛ كتاب الأمالي، لليزيدي: ٤٩.

^(٩٨) عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

على نحو ما نجده عند شعراء الخوارج وفرسانهم مثلاً^(٩٩)، كما في قول قطري بن فجاعة^(١٠٠)، إذ يقول:

الى كم تعادينى السيوف ولا أرى معاداتها تدعو الـى حماميا
أقارع عن دار الخلود ولا أرى بقاءً على حال من ليس باقياً^(١٠١)

بل إننا نجد اليأس والجزع الشديدين يخيمان على رثاء نهشل بن حرّي في أخيه، فلا يرى أملاً في إحياء القيم التي يحملها أخوه، إذ يقول الشاعر:

فلا ترجون ذا أمة بعد مالك ولا جازراً للمنشآت غلاماً
وقل لهم لا يرحلوا الأدم بعده ولا يرفعوا نحو الجياد لجاماً^(١٠٢)

هكذا كانت نظرة الشاعر للموت نظرة جاهلية وسنفصل القول فيها لاحقاً، ولكننا نريد القول بأنّ هذه النظرة ليست معيبة من وجهة نظر عاطفية، ولكنها لا ترتقي إلى الرؤية السياسية السامية التي تؤمن بالمبادئ والقيم والأخلاق الدينية المثالية، بمعنى أنّ موقفه وأخيه إلى جانب أمير المؤمنين □ في وقعة صفين كان مشوباً بالدوافع القبلية، فلم يرتق أخوه إلى مستوى الرمز في شعره، ولم يكن (الخليفة الراشد) قد تشبع بوعي الشاعر بوصفه رمزا دينيا وقائدا للأمة الإسلامية، لذا لم يذكره الشاعر - لا من قريب ولا من بعيد - في مدحة في حياته، بل حتى بعد استشهاده □، إذ لم يرثه حين اغتاله الخوارج، ولعل شاعرنا نهشل بن حرّي رأى الصراع بين العلويين والأمويين صراعاً قبلياً، وليس صراعاً بين الخير والشر، وكذلك استمر صمت الشاعر في عهد معاوية بن أبي سفيان، ما عدا فخره بقتل الخطيم الخارجي في

^(٩٩) للمزيد من معرفة أخبار الخوارج ومواقفهم من الموت، ينظر: العقد الفريد: ٣٨٨/٢ - ٤٤٠؛ الملل والنحل: لأبي الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (ت ٥٤٨هـ)، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة القاهرة، (١٣٨١هـ - ١٩٦١م): ١١٤/١ - ١٣٧؛ تاريخ الألب العربي، العصر الاسلامي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، طه (د.ت): ٢٠٢/٢، وما بعدها.

^(١٠٠) ((أبو تمام قطري بن فجاعة، وأسمه جعّونه بن مازن يزيد بن زياد بن خنثر بن كابية بن حرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم بن مرة المازني الخارجي)). الملل والنحل: ١١٩/١؛ جمهرة أنساب العرب: ٢٠١.

^(١٠١) ينظر: الملل والنحل: ٢٠٢/٢.

^(١٠٢) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

ذلك العهد ،وكان ذلك الموقف احتماليا لا قطعيا كما اشرنا له سابقا وذلك الموقف من غير الممكن أن يعد سياسيا واضح الرؤية.

المبحث الثاني

مصادر ثقافة الشاعر ومكانته الأدبية

١- مصادر ثقافة الشاعر:

على الرغم من أن ابن سلام قد عدّ الشاعر نهشل بن حريّ من الشعراء الاسلاميين^(١٠٣)، وأتته نشأ وترعرع في العهد الإسلامي، إلا أنه بقي مخلصاً للعادات والتقاليد القبلية، لأنه من اشراف القبيلة أبا عن جد، كما مرّ بنا، وقد ساد قومه^(١٠٤)، بعد ابيه، ولم اجد اشارة في الكتب القديمة إلى لقاء الشاعر نهشل بن حريّ برسول الله h ومركز الخلافة الراشدة في المدينة المنورة^(١٠٥)، لأنه ظل وفيًا لنمط الحياة القبلية وما علق بها من أمور الجاهلية، فكانت هذه الحياة محط فخر الشاعر نهشل بن حري واعتزازه، كما بقي مخلصاً للتقاليد الفنية التي ورثها من سابقه من الشعراء، لذا يمكن تقسيم مصادر ثقافة الشاعر على النحو الآتي:

أ - الموروث القيمي الجاهلي:

وهي القيم التي انبثقت من وعي الفرد العربي، التي أملاها عليه الواقع ولا يستطيع الافلات من قيودها، وإن تعارضت مع قناعاته، ولو تقصينا تلك القيم في شعر نهشل بن حري لانبثقت متمثلة في مفردات (قومي، وعشيرتي، ورهط المرء، والأقارب) كما ورد ذلك في قوله:

جزى الله قومي من شفيح وطالب عن الأصل والجاني ربيعاً وأنعماً
ولو أن قومي يُقبل المال منهم لمدّوا الندى سيلاً إلى المجد مفعماً

(١٠٣) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢.

(١٠٤) الدليل على سيادة نهشل بن حري قومه، ما نفهمه من خطبته بهم حين نشبت حرب بين ابناء قبيلته من بني جرول وبني قطن، حصدت ارواح كثيرين منهم، فآخدها بخطبة. ينظر: الخطبة كاملة في الأغاني: ٢٢٥/٩.

(١٠٥) ينظر: وقعة صفين: ٣٠٢-٣٠٠؛ طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢؛ زهر الآداب وثمر الالباب: ١٠٨٧/٢، ١٠٨٨؛ خزانة الأدب ولبّ لباب العرب: ١١٣/١؛ الأعلام: ٢٥/٩.

لما عدموا من نهشل ذا حفيظة بصيرا بأخلاق امرئ الصدق خضرم
حمولا لأثقال العشيرة بينها إذا أجشموه باع مجد تجشما^(١٠٦)

وكان حدث الموت بحرب أو بغيرها، الذي يطال أحد افراد العشيرة يعدّ فقدا للعشيرة، وقد يهددها ولا يهدد سواها، وربما أفرح غيرها من العشائر، وكلّ ذلك يظهر في قول نهشل:

على فاجع هدّ العشيرة فقده كرور إذا ما فارس الشّدّ أحجما^(١٠٧)
وإذا كانت بعض القيم مشروعة من وجهة نظر أخلاقية ودينية كالتباهي بالكرم والشجاعة، وباقي الصفات الحميدة التي أقرّها الاسلام، ومنها كسب المال الحلال والجود اتقاء للذم، فتلك السمات الحسنة بعينها، وذلك ما نشهده في شعر نهشل بن حري في قوله:

ويحبسها في كلّ يوم كريهة وللحقّ في مال الكريم محابس
وحثّى تريح الذم والذمّ يتقى ويروى بذات الجمّة المتغامس^(١٠٨)
ولكن يتغنى الشاعر يقيم جاهلية لم يقرّها الاسلام، كطلب الثأر، الذي يجب أن يترك لممثل الشريعة، وهو قاضي المسلمين ليفصل به، لأنّ قضية الثأر لا توقف عملية استمرار القتل، كما في القصاص الذي يقام على القاتل اعتمادا على نصّ إلهي، وذلك في قوله تعالى: (ولكم في القصاص حياة...) ^(١٠٩).

وتظهر القيم القبلية جلية في قول الشاعر:

مدارية ما يلقي به أو مضيعة أخوهم ولا يغضون عيناً على وتر
هم القوم يبنون الفعال وينتمي إليهم مصاب المال من عنت الدهر^(١١٠)

^(١٠٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٩/٨، ١٠؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٨.

^(١٠٧) م.ن: ١٠/٨؛ م.ن: ١٢٨.

^(١٠٨) م.ن: ٣٦/٨؛ م.ن: ١١٩-١٢٠.

^(١٠٩) سورة البقرة: ١٧٩.

^(١١٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٦/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٧.

نلاحظ الشاعر يفتخر في البيت الثاني بأنّ قومه (مصابون المال)، ولعله أراد بذلك كناية عن تحملهم الدّيات^(١١١)، من جراء صولاتهم، وَاغاراتهم على القبائل الأخرى، وقتلهم الآخرين من دون حق.

هكذا بقي فخر الشاعر ضيقاً في اطار القيم القبلية التي لا تتفق وقيم الإسلام في كثير من الأحيان، يقول الشاعر نهشل بن حرّي:

ونحن فلينا لابن طيبة رأسه	على مفرق الغالي بأبيض ذي أثر
ونحن خضبنا للخطيم قميصه	بدامية نجلاء من واضح النحر
وحبي سليط قد صبحنا ووائلاً	صبوح منايا غير ماء ولا خمر
وليلة زيد الخيل ^(١١٢) نالت جياننا	مناها وحظاً من أسارى ومن ثأر
ونحن ثأرنا من سمى ^(١١٣) ورهطه	وظبيان ^(١١٤) ما في حيّ ظبيان من وتر ^(١١٥)

^(١١١) ورد هذا الرأي في: منتهى الطلب من اشعار العرب: ٣٦/٨، (الهامش).

^(١١٢) زيد الخيل: هو زيد بن سهل بن الاسود بن حرام بن عمرو بن زيد بن مناة بن عدي بن عمرو بن مالك بن النجار من بني نبهان، البخاري الأنصاري، صحابي من الشجعان الرماة المعدودين في الجاهلية والاسلام، ولد في المدينة، ولما ظهر الاسلام كان من كبار أنصاره فشهد العقبة وبدرا وأحدا والخندق وسائر المشاهد، وفي الحديث الشريف: ((لصوت أبي طلحة في الجيش خير من ألف رجل))، توفي في المدينة المنورة (٩ هـ - ٦٣٠ م) ينظر: الطبقات الكبرى: لمحمد بن سعد بن مشجع أبي عبد الله البصري الزهري (٢٣٠ هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٠ هـ - ١٩٩٩ م) ٣/٣٨٢، ٣/٣٨٣؛ الأغاني: ١٧٧/١٧؛ تهذيب التهذيب: ٤١٤/٣، ٤١٥؛ الأعلام: ٩٧/٣.

^(١١٣) لم يترجم له في كتب التراجم، سوى ما ذكره الذهبي، من إنه: سمي بن قيس، روى عنه ثمانية بن شراحيل وحده؛ ينظر: ميزان الاعتدال في نقد الرجال، لأبي عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨ هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، طبع عيسى البابي الحلبي وشركائه (د.ت): ٢/٢٣٤.

^(١١٤) ظبيان بن ثامر بن عبد الله بن كعب بطن من الأزد، جدّ جاهلي. ينظر: معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ٢/٦٩٤؛ الأعلام: ٣/٣٤٣.

^(١١٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٩/٨؛ عشرة شعراء ومقلون: ١١٨.

وقاظ ابن ذو الجدين^(١١٦) وسط بيوتنا وكرشاء^(١١٧) في الأغلال والحلق السمر
ونحن حبسنا الخيل أن يتأوبوا على شجعات^(١١٨) والجياد بنا تجري
حبسناهم حتى أقروا بحكمنا وأدي أثقال الخميس إلى صخر
أبي فارس الجونين قد تعلمونه ويوم خفاف^(١١٩) سار في لجب^(١٢٠)

مح (١٢١)
وهكذا تظهر النغمة القبلية في شعره وقد تجسدت معبرة عن الانفعال الحاد، ويظهر ذلك
في أسلوب التكرار في ضمير الجماعة (نحن) و(أنا)^(١٢٢).

ومن مضامين قيم حياة ما قبل الإسلام، التغني بالخمير، وقد ترفع كثير من الشعراء في الإسلام
عن ذكرها في أشعارهم، فضلا عن الامتناع عن شربها، بسبب تحريمها حتى دعا إليها أبو
نؤاس، وجعلها من افتتاحيات قصائده المفضلة، ساخرا من الافتتاحيات التقليدية في النسيب والوقوف
على الإطلال^(١٢٣)، ولكن الخمر في الجاهلية كانت تعد من مفاخر القوم وتعبر عن كرمهم، وذلك ما
عبر عنه نهشل بن حري بقوله:

(١١٦) نو الجدين: هو بسطام بن قيس بن مسعود بن قيس بن خالد بن ذي الجدين. قال ابن رشيق: ((والذي اعرف أن ذا
الجدين، إنما هو عبد الله بن عمرو بن الحارث بن همام، وسمي بذلك... رآه لصاحبه: إنه ل ذو جدّ، قال الآخر: بل هو ذو
جدين، فسمي بذلك)). ينظر: الاغاني: ٢٧٧/٩، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٢٤/٢، ٢٢٥. ويبدو أن الشاعر كان
يعني بـ(قاز ذو الجدين) أنه بات اسيرا لدى بني دارم مدة القيظ.

(١١٧) كرشاء: هو كرشاء بن المزدلف، وهو عمرو بن ابي ربيعة بن ذهل بن شيبان، أسره في هذا اليوم المحشر بن أبي ضمرة
بن جابر بن قطن، جد الشاعر نهشل بن حري. ينظر: الاغاني: ٢٨/٥، ٢٩؛ لسان العرب، مادة(كرش): ٧٠/١٢.

(١١٨) شجعات: وهي قوائم الابل الطوال، والشجّع في الابل: السريعة في نقل القوائم. ينظر: لسان
العرب، مادة(شجع): ٣٧/٧.

(١١٩) يوم خفاف: (بضم أوله) اسم موضع، وقيل: مياه عمرو بن كلاب، ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد
والمواضع: ٥٠٥/٢؛ معجم البلدان، لشهاب الدين عبد الله بن ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي
البغدادى (ت ٦٢٦ هـ)، صححه ورتبه: الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة السعادة بمصر، ط ١ (١٣٢٤ هـ -
١٩٠٦ م): ٢٤٠/٣. ويبدو أن معركة لقومه قد دارت في هذا الموضع مع الخصم.

(١٢٠) اللجب: الصوت والصياح والجلبة وسط المعركة. ينظر: لسان العرب، مادة(لجب): ٢٣٧/١٢.

(١٢١) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٣٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٨٨.

(١٢٢) كرر الشاعر الضمير الجمعي تسعا وعشرين مرة في أربعة عشر بيتا. ينظر: قصيدته في منتهى الطلب من أشعار
العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

(١٢٣) قال ابو نؤاس: قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضرّ لو كان جلس

سمت لك حاجة من حبّ سلمى وصحبك بين عروى والطواح^(١٢٤)
فبت كذي اللذاذة خالسته فرات المزج عالية الرباح
سبها تاجر من أذرعات بإغلاء العطية والسماح^(١٢٥)(١٢٦)

وكذلك ذكر الندامى مقصور على الجاهليين الذين كانوا يتعاطون الخمر في قوله:

رأتني ابنة الكلبي أقصر باطلاي وكادت ندامى رائد الخيل تنزف^(١٢٧)

وقد ظهر اعلاء شأن الخمر والتغني بها كرماً، حتى في موضوع رثاء أخيه (مالك)، الذي استشهد الى جانب الامام علي □ في وقعة صفين، كما مرّ ذلك أنفاً، وكان من المفترض أن يولد هذا الموقف الاستشهادي معاني جديدة تضاف إلى الرثاء تسبغ عليه الجانب الروحي المتعالي المستمد من الآفاق الروحية، التي فتحها الدين الاسلامي الحنيف، لكن الذي حصل عكس هذا، إذ غلبت الروح القبلية - بقيمها الجاهلية - على شعره الاسلامي، كما هو الحال في الكرم المتصل بالخمر، كقوله وهو يبكي أخاه:

فلا أنسى أخي ما دمت حياً واخواني بأقريّة العناق^(١٢٨)

ديوان ابي نواس، خمريات ابي نواس: الحسن بن هاتئ (ت ١٩٨ هـ - ٨١٤ م)، قدم له وشرحه: د. علي نجيب عطوي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ط ١، ١٩٨٦ م: ٢٤٤.

(١٢٤) عروى والطواح: اسماء اماكن، فأما عروى فهي ماء لبني بكر بن كلاب، وقيل: جبل في ديار ربيعة بن عبد الله بن كلاب، وجبل في ديار خثعم، وقيل قارة في بلاد بني ذهل. ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ١١٢/٤؛ لسان العرب، مادة (عرا): ٥١/٩. والطواح: اسم موضع لم يترجم له في معاجم البلدان.

(١٢٥) أذرعات، بكسر الراء: اسم بلد لبيع الخمر، وقيل: اسم موضع بالشام ينسب اليه بيع الخمر. معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ١٣١/١؛ معجم البلدان: ١٣٠/١، ١٣١، لسان العرب، مادة (ذرع): ٣٨/٥.

(١٢٦) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٢٠/٨، عشرة شعراء مقتلون: ١١١.

(١٢٧) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢١.

(١٢٨) العناق: الحرة، وقيل: موضع في ديار بني بكر. ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ٢٣٠/٣؛ معجم البلدان: ١٦٠/٤؛ لسان العرب، مادة (عق): ٤٣٢/٩، ٤٣٣.

يجرون الفصال الى الندامى بروض الحزن^(١٢٩) من كنف^(١٣٠)

أف_____ة^(١٣١)
ومن المعاني الجاهلية التي عمد اليها الشاعر في شعره، تغنيه بمجالات اللهو والطرب التي نهى عنها الاسلام، وذلك في قوله:

قوم إذا نزل الغريب بدارهم تركوه ربّ صواهل وقيان^(١٣٢)

كل ذلك يؤكد مدى ارتباط الشاعر بالقيم الجاهلية القديمة، إذ بات من المؤكد أن لا ((تصور... أن كل ما جاء به الاسلام من جديد وجد طريقه إلى عمق الحياة العربية حتى غدا جزءاً من شخصيّة الأمة بمجرد ظهوره وانتشاره))^(١٣٣)، ذاك بأن الحياة النفسية للانسان لها قوانينها الخاصّة التي تخضع لها وتصل بوساطتها الى أنماط أكثر ثباتاً وفاعلية، وكذلك الحال بالنسبة الى التقاليد الفنية، لأنّها من الأمور التي تتصل بالنفس، حتى يمكن أن يقال أنّها تصبح سنة يستنتها الشعراء، ولا تقف عند عصر دون آخر، أو تظل فاعلة حتى يحصل تبدل بالذوق، لدى الشاعر ومتلقيه بسبب تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية جذريّة طويلة الأمد.

ولعلّ هذا هو السبب الذي دعا ابن قتيبة الى عدّ المقدمات الطللية، التي تتصل بالنسيب من القيم الفنية، وقد التمس لها أسباباً ليفسر نجاحها في استمالة القلوب واستدعاء اصغاء الأسماع وصرف الوجوه إليه وذلك لقرب النسيب من النفوس^(١٣٤).

ولمّا كان نهشل بن حرّي ابن البيئة القبلية، لذا ظلّ وفيّاً لها؛ ثقافياً واجتماعياً وفنياً، وهو في الحقيقة لم يقدأ أحداً بالمعنى أو الغرض الفني، الذي ذهب إليه ابن قتيبة، لأنّ ابن قتيبة، جعل

^(١٢٩) الحزن: طريق بين المدينة وخيبر، ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ٤٤١/٢. معجم البلدان: ١٤٥/٣.

^(١٣٠) الكنف، ناحية الشيء، وكنف الجبل: نواحيه. ينظر: لسان العرب: مادة (كنف): ١٦٩/١٢.

^(١٣١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعار مقلون: ١٢٤.

^(١٣٢) العمدّة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣٠٦/٢.

^(١٣٣) دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود عبد الله الجادر، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٩م: ١٣٩.

^(١٣٤) قال ابن قتيبة: ((ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحو القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به اصغاء الاسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لانط بالقلوب)). الشعر والشعراء: ٧٥/١.

النسيب أداة موجهة إلى الخارج؛ إلى قلوب المتلقين وأسماعهم، في حين يجد باحث معاصر في نسيب العصر الجاهلي، وما يليه حتى بداية التمرّد عليه، إمّا كان تعبيراً يجسد لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه، وخلوه إليها، وهو بهذا يعد الجزء الذاتي في القصيدة، الذي يعبر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله، فصورة الحياة والكون كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفيّة أحسها الشاعر إحساساً مبهماً، وأبرزها: (التناقض) و(اللاتناهي) و(الفناء)، فلم تكن هناك نظرية واضحة تفسر له هذه العناصر الحيويّة المختلفة لتشيع في نفسه شيئاً من الراحة والطمأنينة، كما حدث بعد ظهور الاسلام^(١٣٥)، بالنسبة الى الذين رأوا فيه حلاً لكثير من هذه المشكلات الوجودية المعلقة، ومنهم شاعرنا نهشل بن حري لولا شدة علوقه بالقديم الجاهلي.

وهذا التفسير يصدق على كلّ أنماط القصائد بأغراضها المختلفة التي تصدرتها المقدمات الطللية، في حين كان تفسير ابن قتيبة مركزاً على قصائد المديح^(١٣٦).

إنّ بقاء الشاعر نهشل بن حريّ على هذا النهج في بناء قصيدته، يدل دلالة واضحة على تصوير ما في نفسه من خفايا الوجود المعلقة، وهي من آثار العصر الجاهلي الخفية، وتفسر ضعف الاهتمام بما عرضه بهذا الشأن، وهذا القلق الوجودي يظهر باتصاله بالجاهلية في قول الشاعر نهشل بن حريّ:

يخالجن أشطان^(١٣٧) الهوى كلّ وجهة بذّي السدر^(١٣٨) حتى خفت أن لن
غرائر لم يتركّن للنفس إذ علوا تريم^(١٣٩) _____
على الصبّ تحلّ السدر، محام أعظم

^(١٣٥) ينظر: روح العصر، دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصّة، د. عزّ الدين اسماعيل، دار الرائد العربي، ١٩٧٢م: ١٩، ٢٠.

^(١٣٦) يظهر ذلك في قول ابن قتيبة: ((فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح وفضله على الاشباه، وصيره الى قدره (الجزيل)). الشعر والشعراء: ١/ ٧٥.

^(١٣٧) أشطان الهوى: حبال الهوى. ينظر: لسان العرب، مادة (شطن): ١٢٠/٧.

^(١٣٨) ذّي السدر: اسم موضع لم يترجم له.

^(١٣٩) التريم: الإقامة في المكان. ينظر: لسان العرب، مادة (ريم): ٣٩٤/٥.

سراة الضحى ثم استمرّ حداتهم على كل موّار الملاطين أخزما^(١٤٠)
على كل حرّ اللون صافٍ نجاره يواحق جوناً ذا عثانين مكرما^(١٤١)
إذا اجتهد الركبان ذمّت وسامحت وإن قصروا عاجوا سمأماً^(١٤٢) مخزماً
كان ظباء السيّ أو عين عالج على العير أو أبهى بهاءٍ وأفخما^(١٤٣)(١٤٤)

هذا النص يصور لنا الأبعاد النفسية بشأن موقف الشاعر من الوجود، ولم يمتلئ وعيه بالمعاني الإسلامية الغيبية ولم يؤمن بحزم، ويبدو أنّه لم يحتك بالرسول الأعظم G، ليعدل له معانيه، ويسبغ عليها دلالات روحية، كما فعل مع كعب بن زهير بن أبي سلمى^(١٤٥)، وكذلك استدرك الرسول E على النوازع النفسية للنابغة الجعدي وهو ينشد حضرته الشريفة^(١٤٦)، لذا بقي الشاعر نهشل بن حرّي مقيداً بالأطر الجاهلية تهيجه الرسوم الدوارس الدالة - نفسياً - على الشعور بالفناء، والقلق على ما فات من أيام الصبا السعيدة، التي قضاها الشاعر مع (سلمى) و(تماضر)، وغيرهما.

^(١٤٠) موار: الترهيا والحركة بإبطاء. ينظر: لسان العرب، (مور) ٢٢٠/١٣، والملاطيان: العضدان من الجمل؛ ينظر: لسان العرب: (ملط): ١٧٨/١٣، والخزم: المخازمة، المعارضة في السير؛ ينظر: لسان العرب: (خزم): ٨٥/٤.
^(١٤١) النجار: الأصل والحسب، والريم: الإقامة في المكان، والمواهقة في السير: المواضبة ومد الأعناق، وهذه الناقة تواحق هذه، كأنها تباريها في السير. ينظر: لسان العرب، مادة: (نجر): ٥١/١٤، ومادة: (ريم): ٣٩٤/٥، ومادة: (وهق): ١٥/١٥.

^(١٤٢) السمام: السير الخفيف اللطيف السريع، ينظر: لسان العرب، مادة: (سمم): ٢٧٤/٦.
^(١٤٣) عالج: هي رملة بالبادية مسماة بهذا الاسم، وينسب إليه رمل عالج، ينزلها بنو بحتّر من طيء؛ ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ١٧٨/٣؛ معجم البلدان: ٧٠/٤؛ لسان العرب (علج): ٣٥٠/٩، والسيّ: (بكسر أوله وتشديد الياء)؛ علم لفلاة على جادة البصرة الى مكة بين الشبيكة والوجرة، يأوي إليها اللصوص؛ ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ٥٦/٣؛ معجم البلدان: ٣٠١/٣؛ لسان العرب مادة (سي): ٥٩/٦.

^(١٤٤) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٥/٨، ٦؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٧.
^(١٤٥) يظهر ذلك في اسباغ الرسول E للمعاني الروحية على المعاني الحسية، مثلاً في قول كعب بن زهير:

إنّ الرسول لنور يستضاء به مهتد من سيوف الهند مسلول
قال رسول الله E: من سيوف الله، ثم رمى إليه بيردته، وهي التي بذل معاوية فيها لكعب عشرة آلاف، فقال كعب: ما كنت لأوثر بثوب رسول الله أحداً؛ ينظر: شرح ديوان كعب بن زهير: صنعة الامام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، مطبعة، دار الكتب المصرية، (١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م): ٢٣.

^(١٤٦) استدرك الرسول E على النابغة الجعدي لما رآه E قد ذهب بالفخر مذهباً جاهلياً في قوله:

علونا السماء عفّة وتكرماً وإنا لنبغى فوق ذلك مظهراً
فغضب النبي E، فقال: أين المظهر يا أبا ليلى؟ فقال: الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي E: أجل إن شاء الله، فدعا له النبي E بالجنة. ينظر: ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: د. واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر، ١، ١٩٩٨م؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٥٣/١.

ويبدو أنّ الشاعر كان قد جمع بين الطلل ورمز المرأة ليؤكد لنا عن وجود((فرصة تأمل حدود اللقاء العميق بين قدرة الطلل وقدرة رمز المرأة على إثارة الشجن إزاء تأمل أطياف الماضي المفقود))^(١٤٧)، إذ يبدو ثمة أحساس خفي ظلّ يلزم الشاعر في تعامله مع تلك الرموز، وغيرها من الرموز التي تدلّ على الخصب والنماء والأنس والإلفة، التي أفلتت، فلم يستطع الشاعر أن يجددها بجلاء بالحياة الخصبة التي تجسد حياة ما بعد الموت، لكن هذا يعني أن الشاعر نظر للموت على أنه نهاية لا بداية بعدها بقدر خير بالجديد الاسلامي، إذ يقول:

أجْدَكْ شاقَتَكَ الرسوم الدوارس	بجنبي قسا ^(١٤٨) ، قد غيّرتها الروامس ^(١٤٩)
فلم يبق منها غير نويّ نباهٍ	من السيل العذاري العوانسُ
وموقد نيران كأنّ رسومها	بحولين ^(١٥٠) بالقاع الجديد الطيالس ^(١٥١)
لياليّ إذ سلمى بهالك جارة	وإذ لم يخبر بالفراق العواطسُ
لياليّ سلمى درّة عند غائص	تضيء لك الظلماء والليل دامس
تناولتها في لجة البحر بعدما	رأى الموت ثم احتال حوت مغامس ^(١٥٢)
فجاء بها يُعطي المنى من ورائها	ويأبى فيلغيها على من يماكس ^(١٥٣)
إذا صدّ عنها تاجر جاء تاجر	من العجم مغشيّ عليه النقارس ^(١٥٤)
يسومونه خلد الحياة ودونها	بروج الرخام والأسود الحوارس ^(١٥٥)

^(١٤٧) ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي: ٥٣.

^(١٤٨) قسا: قارة ببلاد تميم، وقيل: جبل ببلاد باهلة، ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد

والمواضع: ٣١٢/٣؛ معجم البلدان: ٣٤٥/٤؛ لسان العرب: مادة (قسا): ١٥٤/١١.

^(١٤٩) الرمس: طمس الأثر، ينظر: لسان العرب، مادة (رمس): ٣١٣/٥.

^(١٥٠) حولين: قرية من قرى اليمن، ينظر: معجم البلدان: ١٩٧/٣.

^(١٥١) الطلس: المحو، ينظر: لسان العرب: مادة (طلس): ١٨٢/٨.

^(١٥٢) المغامسة: المداخلة في القتال، ينظر: لسان العرب: مادة (غمس): ١٢٢/١٠.

^(١٥٣) المماكسة في البيع: انتقاص الثمن واستحطاطه والمنابزة بين المتبايعين. ينظر: لسان

العرب: مادة، (مكس): ١٦٠/١٣.

^(١٥٤) النقارس: من زينة النساء. ينظر: لسان العرب: مادة، (نقرس): ٢٥٩/١٤.

^(١٥٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨، ١٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

ويعزز معنى القلق من الفناء، رثاؤه لأخيه مالك، الذي جاء في إطار اليأس، واليأس والجزع من الموت، الذي لا يحصل لو نظر الشاعر إلى أخيه بأنه شهيد من منظور اسلامي، ولا سيما أنّ أخاه استشهد الى جانب أمير المؤمنين □ في وقعة صفين - كما مرّ ذلك سابقاً - ، وسنأتي عليه بالتفصيل في فصل موضوعات الشاعر.

وخلاصة القول إنّ القيم الجاهلية المدركة، كالفخر القبلي والكرم المتصل بالخمير، والسطوة والبطش القبليين، وغيرهما من المظاهر القبلية الجاهلية، فضلاً عن المضمون النفسي غير الشعوري للمقدمات الطللية، والجزع من موت أخ يعد شهيداً من منظور اسلامي، فهو حي يرزق^(١٥٦)، كل ذلك يعدّ من مصادر ثقافة الشاعر التي ورثها من العصور السابقة لبزوغ الاسلام، وتوحي المضامين الشعرية لديه بانحسار استيعابه للمضامين والقيم الاسلامية، كما هو الحال عند الذين صاحبوا الرسول الأعظم E، وكانوا قريبين إليه نفسياً فوجدوا فيما جاء به حلاً للمعضلات التي كانت تؤرقهم، وأهمها قضية الموت والفناء، وتوفير القوت اليومي بما لا يهدد حياة المرء بالخطر بسبب قحط الاقتصاد الرعوي المعتمد على نزول الغيث.

ب - الموروث الأدبي الجاهلي:

١ - الموروث الشعري:

على الرغم من أنّ الشاعر هو ابن عصره، وهو المعبر عن قضايا العصر، إلا أنّه - في الوقت نفسه - ابن الماضي وبخاصة الماضي الأدبي، الذي لا يمكن فصله عن نفس الشاعر ومخيلته وثقافته، وعلى هذا الأساس ظل الموروث الثقافي ملازماً للشاعر، وكان منهلاً عذباً له، إذ أجاد توظيفه واستثمر طاقاته الخلاقة، ولا سيما قيمه الفنية الراسخة التي طبعت الذوق بطابعها، وأهم مظاهر الثقافة التي استثمرها الشاعر نهشل بن حرّيه جريه على التيار المتواضع عليه للقصيدة الجاهلية، وقد بدأ الشاعر قصائده الطويلة بالمقدمة الطللية، وذلك لشدة ارتباطه بما تواضع عليه فنياً قبل الاسلام، في

(١٥٦) قال تعالى: (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أموات بل أحياء ...)، سورة آل عمران: ١٦٩.

حين أخذ شاعر معاصر له - هو حسان بن ثابت الأنصاري - يحاول تجاوز هذه المقدمة الذاتية التي غالباً ما تكون رمزية ترمز الى تصوير قلق حياة ما قبل الاسلام، كما في قول حسان^(١٥٧):

نلاحظ أنّ هناك هموماً جديدة قد شغلت حسان أدّت الى ترك الهموم الماضية، في حين ظلّ رمز المرأة (سلمى) لدى الشاعر نهشل بن حرّيّ ملازماً له لا يستطيع الفكّ منه، إذ لا يوجد هم جديد يشغله عن موروثه الأدبي القديم، وذلك يظهر في قوله:

وما روضة من بطن فلج تعاونت لها بالربيع المدجنات الرواجس^(١٥٨)

حمتها رماح الحرب واعتمّ نبتها واعشب ميث الجانبين الروائس^(١٥٩)

بأحسن من سلمى غداة انبرى لنا بذات الإزاء المرشقات الأوائس^(١٦٠)

ومن مظاهر ثقافة الشاعر نهشل بن حرّيّ في مجال الموروث، هو أنه تأثر تأثراً مباشراً بالعبارة والجملة، وأحياناً بالصورة الشعرية الكاملة من الشعراء السابقين عليه ومن المعاصرين له، ويظهر ذلك في قوله:

وكلّ طمرّة شنج نساها وعجلى الشدّ صادقة المراح^(١٦١)

هل رسم دارسة المقام يباب	متكلم لمحاور بجواب
ولقد رأيت بها الحلول يزينهم	بيض الوجوه ثواقب الأحساب
فدع الديار وذكر كلّ خريدة	بيضاء آنسة الحديث كعاب
واشكّ الهموم الى الإله وما ترى	من معشر متألّبين غضاب

شرح ديوان حسان بن ثابت، ضبط: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس، ١٩٨٠م: ٦٧.

^(١٥٨) فلج: وادي يفرق بين الحزن والصمان نمّنه طريق البصرة إلى مكة، وقيل موضع في بلاد بني مازن، وهو في طريق البصرة إلى الكوفة، ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ٢٧٠/٣؛ معجم البلدان: ٢٧١/٤ - ٢٧٣؛ تاج العروس من جواهر القاموس، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: إبراهيم التريزي وآخرين، مراجعة: د. عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، (١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م)، مادة (فلج): ١٥٥/٦؛ والراجس والرجاس: الشديد الصوت، كصوت الرعد، ينظر: لسان العرب: مادة (رجس): ١٤٧/٥.

^(١٥٩) الميث: جمع ميثاء وهو مسيل الماء الى الوادي، وقيل الطريق العظيم الى الماء. ينظر: لسان العرب: مادة (ميث): ٢٢٨/١٣. والروائس جمع رأس: وهو رأس الوادي، وكل مشرف رائس، ينظر: لسان العرب: مادة (رأس): ٨٠/٥.

^(١٦٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

^(١٦١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٣/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٢.

والطَّمرة: الفرس الطويل القوائم^(١٦٢)، وشنج النَّسا: متقبَّض فيه توتر، والنَّسا: ((عرق يخرج من الورك فيستبطن الفخذين ثم يمرّ بالعرقوب حتى يبلغ الحافر))^(١٦٣)، وإذا كان في نسا الفرس بعض التشنج والتقبُّض كان أنعت له^(١٦٤)، هذا الوصف مستوحى من وصف امرئ القيس بأن فرسه (شنج النَّسا)، وذلك في قوله:

سليم الشظي عبل الشوى شنج النَّسا له حجبات مشرفات على الفال^(١٦٥)

ومن الشعراء الجاهليين الذين تركوا بصماتهم على شعر نهشل بن حري، طرفة بن العبد في قوله:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنثي عني لم أكسل ولم أتبلد^(١٦٦)

فالشاعر هنا يتكلم بضمير الفرد (أنا)، فقد أخذ نهشل ذلك المعنى ليتسع به فيشمل الحديث على الجماعة بالضمير الجمعي (نا) و(نحن) في قوله:

لو كان في الألف منا واحد فدعوا من فارس خالهم إياه يعنونا^(١٦٧)

ومن التقاطاته الموروثة تأثره بتقسيم المرقش الأكبر^(١٦٨)، فضلاً عن أنه ضمن شطر بيت له، إذ يقول:

^(١٦٢) ينظر: لسان العرب، مادة (طمر): ٢٠٠/٨.

^(١٦٣) لسان العرب، مادة (نسا): ١٣١/١٤.

^(١٦٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٢/٨ (الهامش).

^(١٦٥) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٤، (د.ت): ٣٦. والشظي، عصب صغير في الوظيف، وقيل عظم لاصق في الذراع، ينظر: لسان العرب: مادة (شظي): ١٢٤/٧. وعبل الشوى: ضخم الأطراف، ينظر: م.ن: مادة (عبل) ٢٤/٩؛ ومادة (شوا): ٢٤٧/٧. والفال: وهو عرق عن يمين أصل الذنب ويساره، ينظر: م.ن. مادة (فال): ١٦٨/١٠.

^(١٦٦) ديوان طرفة بن العبد البكري مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري، تصحيح ونقل إلى الفرنسية: مكس سلفسون، طبع مدينة شالون على نهر سون مطبع برطرنند، سنة ١٩٠٠ م: ١٣.

^(١٦٧) عشرة شعراء مقلون: ١٣٠؛ ديوان الحماسة لأبي تمام برواية الجواليقي: ٤١.

^(١٦٨) المرقش الأكبر: هو عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، ويرجع نسبه إلى بكر بن وائل، وقيل اسم: عوف بن سعد بن مالك. ينظر: البيان والتبيين: ٣٧٤/١؛ الأغاني: ١٠٢/٦؛ معجم الشعراء، للمرزباني: ٤.

بيضٌ مفارقنا، تغلي مراجلنا نأسو بأموالنا آثار أيدينا^(١٦٩)
وقال المرقش الأكبر:

شعثٌ مقادمننا نهبي مراجلنا نأسو بأموالنا آثار أيدينا^(١٧٠)
وقال نهشل بن حري في تلك القصيدة:

وليس يهلك منّا سيّد أبداً إلا إفتلينا غلاماً سيّداً فينا^(١٧١)
فيبدو أن الشاعر نهشل بن حري قد استلهم ذلك الصوت الحماسي بمعناه العام من عمرو بن كلثوم التغلبي بقوله:

إذا بلغ الفطام لنا صبيّ تخرّله الجبابر ساجديننا^(١٧٢)
إلا أنّ نهشلاً كان في حماسته مستنداً إلى واقع يقبله العقل وتقرّه الأعراف فياتخاذ الغلام سيّداً والحاقه بركب الرجال الزعماء ضمن معادلة اجتماعية متكافئة، في حين نلاحظ (سيد) عمرو بن كلثوم في غاية المبالغة ومجافاة الحقيقة، وهذا يدلنا على إفادة الشاعر نهشل من الموروث الأدبي القديم مع تطوير معانيه.
وكان الشاعر نهشل بن حريّ قد تأثر بالشعراء المعاصرين له، ومنهم الشاعر فروة بن مسيك^(١٧٣) الذي يقول:

فان نغلب فغلابون قدما وإن نهزم فغير مهزّميننا

^(١٦٩) عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

^(١٧٠) المفضليات: مفضلية (١٢٨): ٤٣١؛ ينظر: ديوان المرقشين: المرقش الأكبر عمرو بن سعد (ت ٥٧ ق.م) والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة (ت ٥٠ ق.م)، تحقيق: كاردين صادر، دار صادر للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٩٨ م: ٨١.

^(١٧١) عشرة شعراء مقلون: ١٣٠. والافتلاء: الاتخاذ. ينظر: لسان العرب، مادة (فلا): ٣٢٩/١٠.

^(١٧٢) ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي: دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦ م: ٧١.

^(١٧٣) هو فروة بن مسيك بن الحارث المرادي من أهل اليمن ومن وجوه قومه وفد على الرسول ﷺ سنة عشر وقيل تسع للهجرة فاسلم، وبعد أن تعلم فرائض الاسلام استعمله النبي ﷺ على مراد وزبيد ومنحج وفي خلافة عمر انتقل إلى الكوفة وكان شاعرا مطبوعا لم أقف على سنة وفاته. ينظر: الاغاني: ١٥٣/١٥، ١٥٤؛ الطبقات الكبرى، لابن سعد: ٥/٥٢٤.

وما إنْ طَبْنَا جَبْنَ وَلَكِنْ مَنَانَا وَدَوْلَةَ آخِرِنَا^(١٧٤)

فمنه اخذ الشاعر نهشل بن حرّيّ قوله في نظمه لقصيدته التي مطلعها:

إِنَّا مَحْيُوكُ يَا سَلْمَى فَحِينَا وَأَنْ سَقَيْتَ كَرَامَ النَّاسِ فَاسْقِينَا^(١٧٥)

ومما افاد من الشعر الجاهلي قوله في التحالف القبلي:

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدُّوا الْبَيْنَ فَايْتَكُرُوا وَاهْتَاكَ شَوْكَ أَحْدَاكِ لَهَا زَمَر^(١٧٦)

وذلك تأثر واضح بقول بشامة بن الغدير^(١٧٧) في قوله:

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدُّوا الْبَيْنَ فَايْتَكُرُوا لَنِيَّةٍ، ثُمَّ مَا عَادُوا وَلَا ابْتَكُرُوا^(١٧٨)

ولم ينقطع شاعرنا عن الشعر الجاهلي فنهل منه، وهو يذكر أخاه مالك بتعداد محامده

في قوله:

وَلَمْ تَرَ عَيْنِي سَوْقَةً مِثْلَ مَالِكٍ وَلَا مُلْكاً تَجْبَى إِلَيْهِ مَرَازِبُهُ^(١٧٩)

وهذا القول مأخوذ من قول زهير بن أبي سلمى وهو يقول:

وَلَمْ أَرْ سَوْقَةً كَأَبِي سَنَانٍ وَلَا حَمَلاً وَجَدَكَ فِي الْحَجُورِ^(١٨٠)

وكذلك أفاد الشاعر نهشل بن حرّيّ من معاصريه في النصف الأول من القرن الأول

الهجري، فهذا مثلاً، حريث بن زيد الخيل الطائي^(١٨١)، إذ يقول في الرثاء:

^(١٧٤) انشد تلك القصيدة في واقعة بين مراد (قبيلة الشاعر) وهمدان بعد أن هزمت مراد في يوم (الرّزم) وهو اسم موضع في بلاد مراد، ينظر: الأغاني: ١٥٤/١٥؛ معجم البلدان: ٤٢/٣؛ أنوار الربيع في أنواع البديع، تأليف السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ)، حققه وترجم لشعرائه، شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط ٤، (١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م): ٣٤/٤، وكان الإمام الحسين □ قد تمثل ببعض أبياتها في يوم استشهاده في وقعة الطف.

^(١٧٥) عشرة شعراء مقتولون: ١٣٠.

^(١٧٦) عشرة شعراء مقتولون: ١١٥.

^(١٧٧) بشامة بن الغدير هو: ((خال زهير بن أبي سلمى، وكان زهير منقطعاً إليه، وكان معجباً بشعره، وكان بشامة رجلاً مقعداً ولم يكن له ولد))، ينظر: الأغاني: ١٠/٢٥٥.

^(١٧٨) ينظر البيت في لسان العرب، مادة (خلط): ١٧٧/٤.

^(١٧٩) عشرة شعراء مقتولون: ١٠٩ والمرازب: السفن. ينظر: لسان العرب، مادة (رزب): ٥/٢٠٠.

^(١٨٠) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الامام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب (ت ٢٩٠ هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، (١٣٦٣ هـ - ١٩٤٤ م): ٣٢٠.

فلولا الأسى ما عشت في الناس ساعة ولكن إذا ما شئت جاوبني مثلي^(١٨٢)

أخذ الشاعر نهشل بن حري هذا المعنى ليستعمله في رثاء أخيه مالك، فقال:

ولولا الأسى ما عشت في الناس بعده ولكن إذا ما شئت أسعدي مثلي^(١٨٣)

كذلك أفاد نهشل بن حري من معاصريه، فقد أخذ من كعب بن مالك الأنصاري (ت ٥٠ هـ - ٦٧٠ م)، إذ نفذ في المعنى المستقى إلى أبعاد عميقة، فكانت صورته متفردة في تصوير الشجاعة، وأكثر عمقاً من صورة كعب ابن مالك، الذي يقول:

نصل السيوف إذا قصرن بخطونا قدماً ونلحقها إذا لم تلحق^(١٨٤)

فقال نهشل بن حري:

إذا الكماة تأبوا أن ينالهم حد السيوف وصلناهم بأيدينا^(١٨٥)

وهذه الأمثلة تكفي لبيان إطلاع شاعرنا على التراث العربي الجاهلي والمعاصر له، ويدل ذلك على قوة ذاكرته ورؤيته لغرر الشعر والافادة منه مرة تضيفاً، ومرة أخرى يباري بها الشعراء، ومرة ثالثة يتجاوز الصورة التي يستقيها فينقرد في المعنى الذي استقى منه، كل ذلك جاء أصيلاً غير متكلف، لأنه شاعر صنع الشعر فأخذ الصورة الشعرية وأبدع فيها حتى فاق سابقيه فله فضل الابداع ولغيره فضل السبق، ولم يحاول -

(١٨١) كان لزيد الخيل - الذي أسماه رسول الله G - (زيد الخير) - ثلاثة بنين كلهم يقول الشعر، وهم: فروة، وحريث، ومهلل، وهناك من ينكر أن يكون له ولد إلا عروة وحريث، وهو الذي يعنينا بهذا المكان، ينظر: الأغاني/١٧/١٧٨.

(١٨٢) ينظر: الشعر والشعراء: ٢٠٦/١؛ الأغاني: ١٩٥/١٧؛ شرح الحماسة، التبريزي: ٨٤٦/٢؛ شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ)، نشره أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م)؛ ٨٤٦/٢؛ ديوان حماسة أبي تمام برواية الجواليقي: ٢٣٦، ٢٣٧؛ ديوان زيد الخيل الطائي، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان النجف الأشرف: ٨، ٩.

(١٨٣) عشرة شعراء مقلون: ١٢٦.

(١٨٤) ديوان كعب بن مالك الأنصاري (٥٠ هـ - ٦٧٠ م)، تحقيق وشرح: مجيد طراد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ م؛ ٧٦؛ عيون الأخبار: ٢٠٩/١؛ الأغاني: ١٦/١٧٧.

(١٨٥) زهر الآداب: ١٠٨٧/١؛ عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

جاهداً - اقتفاء آثار الشعراء في الشكل الفني، وإثماً جاء تأثره من تطابق المواقف فلم يجد الشاعر بدأً من أن يعبر عن موقفه المشابه بما عبر عنه السابقون، وقد يتبين التأثير بمعنى التقليد عند مقارنة البيت بالبيت، أمّا عندما نقرأ القصيدة كاملة فلا يشعر المتلقي أو الدارس بوقوع التأثير لمتانة تماسك شعر نهشل بن حرّي، وتفرده بأساليبه الفنية الخاصة، التي طبعت شعره بطابعها، الذي ميزه عن غيره من الشعراء، وإن اشترك معهم بالسمات العامة.

٢ - الموروث النثري (المثل العربي القديم):

تعد الأمثال جزءاً مهماً من ثقافة الشعوب، لأنها تعبر عن تجاربهم ومواقفهم في ميادين الحياة المختلفة، وغالباً ما ينشأ المثل من حادثة جزئية ثم يأخذ مدلولاً عاماً^(١٨٦)، ويستثمر الشعراء هذا المدلول في شعرهم عن طريق توظيف المثل توظيفاً فنياً يعبر عن الموقف الشعري الحالي الذي يشابه الموقف المتضمن في المثل، وهذا الأمر يعطي النص غنىً، إذ يصبح المثل موحياً بمعنيين: الأول: معناه الأصلي، والثاني: معناه الجديد في النص الشعري، وقد نهل الشاعر نهشل بن حرّي من هذا المنهل، وكان من بين الأمثال التي وظفها في شعره، قولهم: ((كالثور يُضرب لما عافت البقر))^(١٨٧). فنلاحظ الشاعر قد وظف هذا المثل على وفق المعطيات الحياتية التي اعترت قبيلته، فبين سخريته من رمي قبيلته بالهفات وأخذها بذنب غيرها باتهامها على الرغم من براءتها، إذ يقول:

أترك عارضٌ وبنو عدي^(١٨٨) وتغرم دارمٌ وهم براءٌ
كذاك الثور يضرب بالهراوى إذا ما عافت البقر الظمّاء^(١٨٩)

وذلك ليس بغريب على الشاعر العربي أن يدخل المثل والحكمة في شعره، فكان الأعشى قد وظف المثل نفسه في شعره بقوله:

^(١٨٦) ينظر: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م: ١٣٣.

^(١٨٧) مجمع الأمثال: ١٤٢/٢ يضرب هذا المثل في عقوبة الانسان في ذنب غيره.

^(١٨٨) بنو عدي نسبهم يصل الى سبع بطون، ويبدو أن الذي يعنيه الشاعر هم: مالك بن عدي، ومنهم اللخميون أمراء الحيرة، الذين كانت لهم صدامات مع قبيلة دارم. ينظر: جمهرة أنساب العرب: ٣٩٤؛ معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ٧٠١/٢، و ٧٦٣.

^(١٨٩) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

فإني وما كلفتموني - وربكم - لأعلم من أمسى أعق وأحوبا
لكالثور، والجني يضرب ظهره وما ذنبه إن عافت الماء مشربا
وما ذنبه إن عافت الماء باقر^(١٩٠) وما إن تعاف الماء إلا ليضربا^(١٩١)
ومن الأمثال التي تركت أثرها في شعر نهشل بن حريّ قولهم ((إذا سمعتم بسرى القين
فاعلم أنه مصبّح))^(١٩٢)، فأخذ الشاعر هذا المثل ووظفه في شعره قائلا:

وعهد الغانيات كعهد قين و نبت عنه الجعائل مستذاق
كبرق يعجب من رآه ولا يشفي الحوائم من لماق^(١٩٣)
ومن الأمثال التي أفاد منها الشاعر قول العرب: ((ذهب منه الأطيبان))^(١٩٤)،
يضرب هذا المثل لمن أيس من لذة النكاح والطعام. فقد وظف الشاعر ذلك المثل
في شعره قائلا:

إذا فات منك الأطيبان فلا تبلى متى جاءك اليوم الذي كنت تحذر^(١٩٥)
وفي قول العرب في الشؤم والتطير وهو ما جرى مجرى المثل إذ أفاد منه
الشاعر من قولهم: ((عطست به اللحم))^(١٩٦). وقد نال الفأل والتطير من الشاعر نهشل
نصيبه وهو يعيش رقة وعذوبة الغزل، فجاءت صور التطير منفية في هذا
الموقف، وذلك في قوله:

ليالي إذ سلمى لك بها جارةً وإذ لم يخبر بالفراق العواطس^(١٩٧)

^(١٩٠) ديوان الأعشى، حققه وقدم له: المحامي فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب والطباعة والنشر
والتوزيع، بيروت، لبنان (د.ت): ٢٢؛ الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد
هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر (د.ت): ١٩/١.

^(١٩١) يضرب هذا المثل للرجل الذي عرف بالكذب فلا يقبل قوله وإن كان صادقا، ينظر: مجمع الأمثال: ١/١.

^(١٩٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٧/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

^(١٩٣) مجمع الأمثال: ٢٨١/١؛ أساس البلاغة: ٤٧٦.

^(١٩٤) عشرة شعراء مقتولون: ١١٥.

^(١٩٥) اللحم: الشؤم، وما يتطير منه؛ ينظر: لسان العرب: مادة (لجم): ٢٤٢/١٢، ويقال للموت لجم عطوس؛ ينظر:
م.ن: مادة (عطس): ٢٦٧/٩، تقول العرب للرجل إذا مات: ((عطست به اللحم)). لسان العرب، مادة (عطس): ٢٦٧/٩.

^(١٩٦) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

والعواطس:الظباء،والعرب يتطيرون من العاطس،فإذا غدا الرجل السفر فيسمع عطاسا يتغير وضعه،والطبي العاطس هو الذي يستقبل من أمامك لكونه متطيرا منه^(١٩٧). وقد استطاع الشاعر أن يوظف الموروث الفلكلوري العربي القديم في شعره لأثّه ابن البيئة التي أنتجت مثل تلك الأمثال.

وقد افاد الشاعر من المثل القائل:((اعز من بيضات الانوق))^(١٩٨)ليوظفه في اثبات قوة شاعريته وإدراك شأوها، إذ يقول:

برجم قوافٍ تخرج الخبء في الصفا وتنزل بيضات الانوق من الوكر^(١٩٩)

ج - الأثر الديني.

كنت قد أشرت في غير مكان من هذا البحث الى أنّ تأثر الشاعر نهشل ابن حرّري في القيم الإسلامية الجديدة كان محدودا، لأثّه ظل وفيّاً للبيئة العربية القبلية بماضيها وقيمها التي ورثها من العصر الجاهلي، لكن الدارس لا يعدم أن يجد بعض الملامح التي تحمل على أنّها دينية، وقد ظهرت في قوله:

تقول ارتحل إنّ المكاسب جمّة فقلت لها إنّني امرؤ أتعفف

وأرجو عطاء الله من كلّ جانب وينفعني المال الذي أتسحف
الى أن يقول:

وقوم تمنّوا باطلا فرددتهم وإن حرّفوا أنيابهم وتلهّفوا
إذا ما تمنّوا منية كنت بينهم وبين المنى مثل الشجا يتحرّف^(٢٠٠)

^(١٩٧) ينظر: لسان العرب، مادة (عطس): ٢٦٧/٩.

^(١٩٨) والأنوق: الرخمة التي تحرز بيضها في الجبال والأماكن الصعبة، وقد بلغ من شهرة الرخمة أن سموها بالأنوق. ينظر: الحيوان: ٢٣٥/١ و ٥٢١/٣-٥٢٣ و ٣٣٠/٦؛ جمهرة الأمثال: ٢٢٨/١-٢٢٩؛ مجمع الامثال: ٤/٢.

^(١٩٩) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٤٢/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٨.

^(٢٠٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢١.

ويبدو أنه كان يعترض على الطريقة التي يكسب بها القوم المال عن طريق السطو والبطش، بعد أن ألحّت عليه زوجته بالتكسب غير المشروع، وبهذا المعنى جاء قوله:

وإن لنا من نعمة الله هجمة يهدد فيها ذو مناكبٍ أكلف^(٢٠١)

نلاحظ الأبيات التي يمكن حملها على المعاني الإسلامية من أول وهلة لأنها قد ورد فيها اسم الله تعالى وكذلك وردت المعاني الأخلاقية الإسلامية في قضية الكسب الحلال للمال، من غير السعي إليه بوسائل السطو والبطش، ولكن ذكر لفظ الجلالة قد ورد لدى الشعراء الجاهليين، قبل بزوغ الإسلام^(٢٠٢).

أمّا قضية منع الباطل فإنّها يمكن عدّها من القيم الجاهلية التي ارتقت إلى مستوى إنساني، أيضاً، ولنا في حلف الفضول^(٢٠٣) مثالا على اتفاق الإنسان العربي قبل الإسلام في ردّ المظالم، لأنّ الباطل تنفر منه النفس الانسانية عامة، إذ لا يرغب الإنسان في أن يقع عليه، لذا يقضي العقل أن لا يسمح للإنسان أن يظلم غيره حتى يجتّب نفسه ظلم الآخرين.

والمهم هو أنّ الحكم على تأثر نهشل بن حريّ بالمعاني الإسلامية أمرٌ لا يمكن الاطمئنان إليه من الإشارات العابرة والمفردات العامة، ولو ظهرت مفردات أو اصطلاحات أو مضامين روحية إسلامية مثل التي عند شعراء الرسول E، لكان حكمنا صواباً، إذ لم نجد مثلاً مفردات مثل: (نبي، مؤمنين، وثواب، آخرة، كافر...) إلى غير ذلك من المفردات التي استحدثها الإسلام في الحياة العربية، كذلك لم نجد أثراً لمفردات ولعبارات أو إشارات لحوادث إسلامية مثل: (ثواب، أجر، خير ثواب، جنود ربك، هبوب

(٢٠١) م.ن: ٢٨/٨؛ م.ن: ١٢٢.

(٢٠٢) مثل قول النابغة الذبياني:

حلفت فلم أترك لنفسك ربيعة وليس وراء الله للمرء مذهبٌ

ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط ٢، (د.ت): ٧٢.

(٢٠٣) حلف الفضول: هو حلف اجتمعت فيه بطون من قريش متحالفين بينهم، وكان ذلك في بيت (عبد الله بن جدعان)، وذلك لرد المظالم، وقال رسول الله E في ذلك الحلف: ((أما لو دعيت إليه في الإسلام لأجبت)). ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: ٢٦٦/٦ - ٢٦٨.

معصفة) اشارة الى العاصفة التي هبت على المشركين في غزوة الاحزاب (٢٠٤).

كلّ هذه الملامح التي تتصل بالاسلام اتصالا مباشرا لم نجدها عند الشاعر نهشل بن حريّ، لذا يكون الأثر الديني قليلا في شعره، ومحصورا في نطاق المنفعة الدنيوية إن وجد.

د - الطبيعة.

ومن الطبيعة استمد الشاعر نهشل بن حريّ بعض الجوانب الابداعية لشعره، ومثال ذلك قوله في وصف جواده:

وكلّ طمرّة شنج نساها وعجلى الشدّ صادقة المراح (٢٠٥)

فالمفردات (طمرّة، والنّسا، وعجلى الشدّ، والمراح) وغيرها كلّها مستمدة من البيئة الطبيعية، وكان العربي في طبيعته يحاكي الطبيعة المحيطة به، فيستعين الشاعر بتلك الالفاظ في بنائه الشعري، كما فعل الشاعر نهشل بن حريّ، إذ رسم مشهد صراع الثور الوحشي إذ نعتة بمفردات الطبيعة من (كوكب، وبرق، وحقوف، وأنقاء الرمل الملتوية) وغيرها من المفردات، ويظهر ذلك في قوله:

فلما رأى أربابها قد دنوا له وأزهفها بعض الذي كان يزحف
أجدّ ولم يعقب كما انقضّ كوكبٌ وذو الكرب ينجو بعد ما يُتَكَنَفُ
وأصبح كالبرق اليماني ودونه حقوفٌ وأنقاء من الرمل تعزّف (٢٠٦)

ومن الالفاظ المستمدة من البيئة الصحراوية ذات السماء الصافية التي لم تكدرها الغيوم. من أسماء النجوم (سهيل، الشعري والكواكب، والسماء) في قوله:

(٢٠٤) كما هو واضح في قصيدة حسان بن ثابت التي يقول فيها:

وغدوا علينا قادرين بأيدهم ردوا بغـيظهم على الأعقاب
بهبوب معصفة تفرّق جمعهم وجنود ربّك سيد الارباب
وكفى الإله المؤمنين قتالهم وأثابهم في الأجر خير ثواب

شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري، البرقوقي: ٦٧، ٦٨.

(٢٠٥) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٢٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

(٢٠٦) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢، ١٢٣.

وكيف تكلف الشعرى سهيلاً وبينهما الكواكب والسماء^(٢٠٧)
ومن الالفاظ المستمدة من الطبيعة لفظة (هضبة) أخذها الشاعر ليصف بها ضخامة إبله
بقوله:

فُصبح يوم الورد غُلُبا كأنها هضابُ شرورى مسنفاتٌ قناعسُ^(٢٠٨)
نلاحظ كثافة ورود الالفاظ المتصلة بالبيئة الصحراوية، مثل: شرورى: وهي ناحية في
الفرات وقيل: جبل مطل على تيوك^(٢٠٩)، ولفظة المسنفات: وهي من الالفاظ التي تدل على تقدم
الابل في السير في قطع الصحراء^(٢١٠)، وكذلك وردت لفظة القناعس: وهي الابل الضخمة
الطويلة^(٢١١)، وكذلك نراه يستعمل الفاظ الصحراء من (بيد، وأقوف)، وهو تتبع آثار المسير في
الصحراء^(٢١٢) في قوله:

وقد كنت بالبيد القليل أنيسها أقوف وأمضي مع من يتقوّف^(٢١٣)
وفي موضع آخر ينقل لنا الشاعر طبيعة الحياة في الصحراء التي كان يحياها وقد أفنته
سنونها وهو يعدّ أهلتها ومحوقها، إذ كان مصدر من مصادر ضخامته وقوته بقول الشاعر:
فأفنتني السنون وليس تفنى وتعداد الأهلة والمحاق^(٢١٤)
وتلك الحياة الصحراوية التي كان يحياها بمعينة جملة، الذي كان يأكل من نبت
الصحراء (القصيل المقطّف)، إذ يقول:

طويل القرى خاظم البضيع كأنما غدته دياف والقصيل المقطّف^(٢١٥)

(٢٠٧) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

(٢٠٨) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٠.

(٢٠٩) ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ٧٦/٣؛ معجم البلدان: ٣٣٩/٣.

(٢١٠) ينظر: لسان العرب (سقف): ٣٩٢/٦.

(٢١١) ينظر: م.ن: (قنعس): ٣٢٤/١١.

(٢١٢) ينظر: م.ن، مادة (قوف): ٣٤٩/١١.

(٢١٣) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢١.

(٢١٤) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

(٢١٥) م.ن: ٢٨/٨؛ م.ن: ١٢٢. والقرى: الظهر، وطويل القرى: أي: طويل السنام. ينظر: لسان العرب، مادة
(قرى): ١٤٦/١١، والخاظمي البضيع: كثير اللحم المكتز، ينظر: لسان العرب: (خطا): ١٤٨/٤؛ ومادة
(بضع): ٤٢٤/١، ٤٢٥. ودياف (بكسر أوله): من قرى الشام تنسب إليها نجائب الأبل، وقيل: من قرى
الجزيرة، ينظر: معجم البلدان: ٤٩٤/٢؛ لسان العرب: مادة (ديف): ٤٥٧/٤.

وسندرس الألفاظ التي ورت في شعر نهشل بن حري لاحقاً والمهم هنا أننا نلاحظ تلك التلقائية المتأثرة بالطبيعة التي تدلّنا على حياة الشاعر نهشل بن حري البدوية لأن تلك السمات الطبيعية كانت قد نضجت وسط المجتمع الصحراوي، فظل الشعراء ينهلون من تلك المفردات وبشكل عفوي، والألفاظ الطبيعية أراها تتحسر لدى عامة الشعراء في وصف البيئة الصحراوية المترامية الأطراف، إذ أكثروا من وصف الناقة والفرس، وهذا ما سنتناوله في الدراسة الموضوعية.

وخلاصة القول إنّ الشاعر استمد من خبرته في الحياة الصحراوية كثيراً من الصور والعلاقات الحيوية التي تقيد النفاذ إلى ما وراء سطوح الأشياء، بمعنى أنّه وظف خبرته التي استمدها من الواقع ليسبغ معاني عميقة ومجازية على المفردات المستهلكة من جراء الاستعمال اليومي وذلك أمرٌ يثري اللغة ويعمق معانيها ويطورها.

٢: مكانته الأدبية:

كانت العرب لا تهناً إلا ((بغلام يولد أو شاعر ينبغ))^(٢١٦). وحظي شاعرنا نهشل ابن حريّ بذلك النبوغ، وذلك ما نجده في أقوال الدارسين فيه:

أ - عند النقاد العرب القدامى:

وضع ابن سلام (ت ٢٣١هـ) شاعرنا في صدارة الطبقة الإسلامية الرابعة^(٢١٧)، ولعل السبب في تأخيرهِ إلى هذه الطبقة كونه لم يمتحن الشعر، إنّما كان فارساً وسيّد قومه، لذا جاء شعره مقتضباً فيفيض بالحكمة والاعتزاز بالعرق القبلي بما يلائم مكانته الاجتماعية، وربّما استعمل موهبته بالخطابة لحل المنازعات، إذ أسهم في خطبة له في اخماد نار الحرب المستعرة بين أطناب قومه من بني قطن - رهط الشاعر - من جهة، وبني جرول، وبني صخر من جهة أخرى^(٢١٨)، فـ((ربّ خطبة أو كلام مرتجل يغيّر ان مجرى حوادث مستعصية))^(٢١٩).

ولعلّ سرّ اهتمام علماء الأدب والنقد القدامى بالشاعر نهشل بن حريّ يرجع إلى مكانته الفنية، وتعدد مواهبه في الشعر والخطابة، فضلاً عن مكانته

^(٢١٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٦٥/١.

^(٢١٧) ينظر طبقات فحول الشعراء: ٥٨٣/٢؛ الأغاني: ٢٧٤/٤.

^(٢١٨) قال في مطلعها: ((يا بني قطن أطيعوني اليوم وأعصوني أبداً،... إن هذا لم يشهد حركم)). الأغاني: ٢٢٥/٩.

^(٢١٩) تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير: ١٧٣/٢.

الاجتماعية حتى أصبحت أقواله في النثر والشعر مضرب المثل في عمق المعنى وجودة السبك، فهذا ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) يضع لنا مقاييس أربعة للجودة الفنية^(٢٢٠)، فجعل أعلاها ما حسن لفظه وجاد معناه ليقول بشأن الشاعر نهشل بن حري: ((ومن أحسن ما قيل في الصبر قول نهشل بن حري ابن ضمرة:

ويوم كأن المصطلين بحرّه وإن لم يكن ناراً قيام على الجمر
صبرنا له حتى يبوخ^(٢٢١) وإثما تفرج أيام الكريهة بالصبر^(٢٢٢)

وقد أكد ابن عبد ربه الاندلسي (ت ٣٢٩هـ) حسن هذا المعنى

^(٢٢٠) ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظة ينظر: الشعر والشعراء: ١٢/١-١٨.

^(٢٢١) البوخ، السكون والفتور. ينظر لسان العرب، مادة (بوخ): ٥٣٥/١.

^(٢٢٢) الشعر والشعراء: ٦٣٧/٢؛ العقد الفريد: ١٠٧/١؛ منتهى الطلب من اشعار العرب: ٣٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

في الصبر، وإن فضل عليه معاني أبي تمام^(٢٢٣)، وذلك لا يقلل من معنى الصبر عند نهشل بن حرّي؛ لأنّ المعاني لا تنضب، وتأثير المعاني العميقة لا يخفت، فقد شُبّه قول نهشل بن حرّي في الصبر بأبلغ ما قيل في صفة الحرب^(٢٢٤)، فقد ذكره ابن أبي الحديد (ت ٦٥٦ هـ) في معرض شرحه لقول الإمام علي ؑ في الصبر ((... فإنّ الصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد))^(٢٢٥).

وقد عدّ الأبيشهي (ت ٨٥٠ هـ)، قوله في باب الحكمة، إذ قال: ((ومن كلام الحكماء ما جاهد الهوى بمثل الرأي، ولا استتبط الرأي بمثل المشورة، ولا حفظت النعم بمثل المواساة، ولا اكتسبت البغضاء بمثل الكبر، وما استتجحت الأمور بمثل الصبر))^(٢٢٦)، ثم يعرض لقول نهشل في الصبر لتضمّن معناه في الصبر حكمة بليغة، وقد اشار نقاد الى معانٍ أخرى تفرد فيها الشاعر ومن ذلك ما وصفه ابن قتيبة في قوله: ((وأحسن ما قيل في الجُبْن، قول نهشل بن حرّي:

فلو كان لي نفسان كنتُ مقاتلاً بإحداهما حتّى تموت وأسلماً))^(٢٢٧)

(١) المعنى الذي فضله الاندلسي هو قول أبي تمام:

فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال من تحت أخصك الحشرُ
تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلا وهي من سُندس خضرُ

ينظر: ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥ م: ٨١/٤؛ العقد الفريد: ١٠٧/١.

(٢٢٤) ينظر: كتاب ديوان المعاني، للامام اللغوي، الاديب أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، عن نسختي الامامين العظيمين، الشيخ محمد عبدة والشيخ محمد محمود التركي الشنقيطي، الاولى في خزانة الجمعية الخيرية الاسلامية بالقاهرة، وهي مقابلة بقراءة الشيخ عبد العزيز شاويش والثانية في دار الكتب المصرية العامة مع مقابلة بعضها نسخة المتحف البريطاني بواسطة المستشرق الاستاذ الدكتور، كرنكو، المتفضل بالنظر في تصحيحه، نشر، مكتبة القدسي بالقاهرة، ١٣٥٢ هـ: ٤٩/٢.

(٢٢٥) شرح نهج البلاغة: لأبن أبي الحديد: ٢٣٧/١.

(٢٢٦) المستطرف في كلّ فن مستظرف، تأليف: شهاب الدين محمد بن احمد أبي الفتح الابشهي المحلى (ت ٨٥٠ هـ) تحقيق: د. مفيد محمد قمجة، دار الاضواء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م): ١٣٤/٢.

(٢٢٧) عيون الأخبار، لابن قتيبة: ٢٠٨/١.

ولا أرى أنّ دلالة البيت النفسية تعبر عن الجبن، كما رأى ابن قتيبة، وإنّما يحمل معناه على جمع الأضداد في حبّ الفروسية والتضحية، مع حبّ الحياة والسلامة، وهذا المعنى يحمل أبعاد نفسية ووجودية إنسانية عميقة.

ومن المعاني الأخرى التي أعجبت الدارسين في شعر نهشل بن حرّيّ، ما قاله أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ): ((ومن أجود ما قيل في الصلة على بعد الدار قول نهشل بن حرّيّ:

أتاني وأهلي بالعراق ندامهم كما صاب غيث من تهامة في نجد^(٢٢٨)

فأخذ به البحتري أخذاً ما رأيت أعجب منه... فقال:

جزى الله خيراً والجزاء بكفه بني السمط إخوان السماحة والمجد^(٢٢٩)

وقد شغل شعر نهشل بن حرّيّ مكانه مرموقة في قلوب متذوقي الأدب المطبوع، وقلوب الشعراء، ومنهم البحتري، - والشعراء بطبيعتهم ولاسيما المشهورين منهم لا يرغبون في ذكر غيرهم إلا إذا كان ذا مكانة فنية شكلاً ومضموناً، ولولا ذلك لما قال:

جزى الله عني والجزاء بكفه بني السمط إخوان السماحة والمجد

هم وصلوني والتنائف^(٢٣٠) بيننا كما ارفض غيث في تهامة من نجد^(٢٣١)

وهذا هو كلام البحتري الذي جاء على طريقة نهشل بن حرّيّ في شكره لبني الصلت، إذ يقول:

جزى الله خيراً والجزاء بكفه بني الصلت إخوان السماحة والمجد

أتاني وأهل بالعراق ندامهم كما صاب غيث في تهامة من نجد^(٢٣٢)

ولعلّ البحتري كان قد استشهد بقول نهشل بن حرّيّ. ويبدو أنّ قول نهشل بن حرّيّ الأنف الذكر قد نال إعجاب مروان بن أبي حفصة كذلك، إذ

^(٢٢٨) عشرة شعراء مقلون: ١١٣.

^(٢٢٩) ديوان المعاني: ٦٥/١.

^(٢٣٠) التنايف: المفاوز، والتنوفة: الفقر من الأرض. ينظر: لسان العرب، مادة (تنف): ٥٧/٢.

^(٢٣١) ديوان البحتري، عني بشرحه وتحقيقه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر

ط ٣، (د.ت): ٦٥؛ شروح سقط الزند، التبريزي والبطليوسي والخوارزمي، لأبي العلاء المعري (ت ٤٩٤ هـ)، لجنة

احياء آثار أبي العلاء، القاهرة، مطبعة، دار الكتب المصرية، ١٩٤٨: القسم الثاني: ١٦٩٤. ديوان المعاني: ٦٥/١.

^(٢٣٢) عشرة شعراء مقلون: ١١٣.

قال على طريقته وهو يشكر عبد الله بن طاهر^(٢٣٣)، بعد أن بعث له بعشرين ألف درهم وكسوة^(٢٣٤).

ولكن تلك الحادثة كانت قد سجلت لنهشل موقفاً فنياً ومكسباً أدبياً للشاعر، إذ قال الشاعر أبو الغرّاف السلمي^(٢٣٥) في أبيات مروان بن حفصة: ((سرق هذا المعنى من نهشل بن حرّي))^(٢٣٦) وأشار إلى أبياته المذكورة.

وكذلك غاص الشاعر على المعاني النفسية فاستكشفها وقد رصد ذلك البحتري في قول نهشل في اليأس وأثّه يعقّب الراحة:

فصبرٌ جميلٌ إن في اليأس راحة إذا الغيث لم يمطر بلادك ماطره^(٢٣٧)

وكان شعره ينشد في المجالس الأدبية والمناظرة والدرس، ومن الأمراء والملوك من يعجب به منهم الخليفة العباسي المتقي لله بن المقتدر^(٢٣٨) قال فيه: ما أحسن هذه الأبيات، وأشار إلى قول نهشل بن حرّي:

^(٢٣٣) عبد الله بن طاهر بن الحسين بن مصعب بن زريق الخزاعي، من أشهر الولاة في العصر العباسي، وأصله من خراسان (ت ٢٣٠ هـ / ٨٤٤ م). ينظر: الكامل في التاريخ: ٥/٧؛ وفيات الأعيان: ١/٢٦٠؛ تاريخ بغداد مدينة السلام، تأليف: الإمام الحافظ، أبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، (ت ٤٦٣ هـ)، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العملية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٧٤١ هـ - ١٩٩٧ م): ٨٣/٩.

^(٢٣٤) قال البحتري:

ونعم الفتى والبيد بيني وبينه بعشرين ألفاً صبحتني رسائله
فكنا كحيٍّ صبح الغيث أهله ولم تنتجع أضعائه وحمائله
أتى جود عبد الله حتّى كفت به رواحلتنا سير الفلاة رواحله

الورقة، لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح (ت ٢٩٦ هـ)، تحقيق: د. عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج، ط ٢، دار المعارف بمصر: ٤٨.

^(٢٣٥) أبو الغراف: هو عمرو بن مرثد السلمي شاعر سني معروف. ينظر: معجم الشعراء، للمرزباني: ٣٠.

^(٢٣٦) الورقة: ٤٩.

^(٢٣٧) ينظر: الحماسة، لأبي عبادة البحتري، ما اختاره من أشعار العرب معارضاً به (حماسة) أبي تمام، ضبطه وعلق على حواشيه: كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية بمصر، ط ١، ١٩٢٩ م: ٢٥٩.

^(٢٣٨) المتقي لله بن المقتدر العباسي، بويع للخلافة سنة (٣٢٩ هـ) وخلع بعد أربع سنوات (ت ٣٥٧ هـ). ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تصنيف الرحالة الكبير والمؤرخ الجليل أبي =

ومولّى عصاني واستبدّ برأيه كما لم يطع بالبقّتين^(٢٣٩) قصير^(٢٤٠)
 فلمّا رأى ما غبّ أمري وأمره وناءت بأعجاز الأمور صدور
 تمّنّى ننيشاً^(٢٤١) أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور^(٢٤٢)
 وكان شعر نهشل بن حري قد عرف بجودته وفي ذلك قال
 الشريف المرتضى، (ت ٤٣٦ هـ): ((ومن الشعر المشهور بالجودة وفي ذم الدنيا
 والتذكير بمصائبها قول نهشل بن حري:

أرى الدنيا ونحن نعيث فيها مولية تهياً لانطلاق^(٢٤٣)
 ولعل الحصري القيرواني (ت ٤٥٣ هـ) في ذكره لقول نهشل بن حري:
 إذا الكماة تأبوا أن يصيبهم حدّ السيوف وصلناهم بأيدينا^(٢٤٤)

= الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة
 الإسلامية، بيروت، (د.ت): ٣٣٩/٤؛ تاريخ بغداد مدينة السلام: ٤٨/٦، ٤٩؛ شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي
 الفلاح عبد الحي بن أحمد الحنبلي (ت ١٠٨٩ هـ)، المكتب التجاري للطباعة والنشر
 والتوزيع، بيروت، لبنان: ٣١٩/٢؛ الاعلام: ٢٧/١-٢٨.

^(٢٣٩) بقعة: قرية على شاطئ الفرات، وقيل بين الانبار وهيت. ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد
 والمواضع: ٢٦٥/١، ٢٦٦.

^(٢٤٠) قصير: هو قصير بن سعد بن عمرو اللخمي، احد رجال القصة المشهورة، التي يذكر فيها أن قصيرا صاحب
 رأي ودهاء من جلساء جذيمة بن الابرش، الذي عزم على الزواج من الملكة (الزباء)، بعد أن قتل اباها، فاستشار
 قومه في ذلك فوافقوه الا قصيرا، الذي حذره من أن تغدر به فعصاه، فسار اليها فحكمت قبضتها عليه، فقتلته، فسار
 ذلك مثلاً: ((لا يطاع لقصير أمر)). ينظر: مجمع الامثال: ١٥٧/١، ١٥٨؛ الكامل في التاريخ: ٢٣٣/١؛
 الاعلام: ٤٤/٦.

^(٢٤١) ننيش: تعني التباطؤ والتباعد، ينظر: لسان العرب، مادة (نأش): ٦/١٤.

^(٢٤٢) رسالة الغفران، لأبي الغلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩ هـ)، تحقيق وشرح: د. بنت الشاطئ، دار المعارف
 بمصر، ١٩٥٠ م: ٤٩١، ٤٩٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٢٤٣) امالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي
 العلوي (٣٥٥-٤٣٦ هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتاب العربي، عيسى البابي
 وشركاه، ط ١، (١٣٧٣ هـ-١٩٥٤ م): ٢٢٧/٢.

^(٢٤٤) ينظر: جمع الجواهر في الملح والنوادر، لأبي اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني، حققه وضبطه
 وفصل ابوابه ووضع فهرسه: محمد علي البجاوي، دار احياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي
 وشركاه، ط ١، (١٣٧٢ هـ-١٩٥٣ م): ٩٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

بعد الرواية التي ينقلها عن ملك الروم، الذي بعث بثلاثة أسياف إلى هارون الرشيد كتب على ثالثها: ((...إنّ لم تصل ضربة سيفك فصلها بإلقاء خوفك))^(٢٤٥). إذ تتوارد الخواطر المشتركة للوصول الى المعاني الانسانية في تصوير معاني الشجاعة المتجسدة في معنى النصين، وذلك يدلنا على علو مكانة الشاعر في نفوس الأدباء والملوك. وفي مكانته الادبية قال ابن رشيق القيرواني: يعدّ نهشل بن حري من المعرّقين في الشعر، وهو القائل:

قوم إذا نزل الغريب بدارهم تركوه ربّ صواهل وقيانا^(٢٤٦)

وفي مذاكرة ادبية ينقلها ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، والسيوطي (ت ٩١١ هـ)، نقلا عن أبي سعيد وهو عالم باللغة قوله: ابتداء بعضنا يقرأ قصيدة من شعر نهشل بن حري التميمي حتى بلغ قوله:

غلامان خاضا الموت من كلّ جانب فأبّا ولم يعقد وراءهما يد
مئى يلقيا قرنا فلا بدّ أنّه سيلقاه مكروه من الموت اسود^(٢٤٧)

فما استتم هذا البيت حتى قال: قف يا أيها القارئ تتجاوز المعنى ولا تسأل عنه؟^(٢٤٨)، فدار الحوار حول قول نهشل بن حري: (ولم يعقد راءهما يد... البيت) فانتهى الحوار بين أبي سعيد اللغوي والرجل إلى قول الرجل في معنى عجز البيت الاول بقوله: ((المعنى يا شيخ أبّا ولم تُعقد يدُ بمثل فعلهما بعدهما، لأنّهما فعلا ما لم يفعلهُ أحد))^(٢٤٩). وتلك المحاوره الادبية في التفتيش عن المعاني العميقة في شعر نهشل بن حري تدلنا على مكانته الادبية وسعة ثقافته.

ب - عند علماء اللغة والتفسير:

^(٢٤٥) جمع الجواهر في الملح النوادر: ٩٨.

^(٢٤٦) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣٠٦/٢. والبيت لم يذكر في منتهى الطلب من أشعار العرب، ولا في عشرة شعراء مقلون.

^(٢٤٧) معجم الأدباء، لشهاب الدين عبد الله بن ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (٦٢٦ هـ)، مطبعة البابي الحلبي وشركائه، الطبعة الأخيرة (د.ت)؛ الاشباه والنظائر في النحو، للامام جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق: عبد العالم سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م): ١٩١/٦، ١٩٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

^(٢٤٨) ينظر: معجم الأدباء: ١٩/٣؛ الاشباه والنظائر في النحو: ١٩١/٦.

^(٢٤٩) معجم الأدباء: ٢٠/٣؛ الاشباه والنظائر في النحو: ١٩١/٦، ١٩٢.

حظي الشاعر نهشل بن حرّي بمكانة كبيرة لدى أهل اللغة و علمائها إذ استعانوا بشعره في تحليلاتهم وتعليلاتهم النحوية واللغوية، وفي تفسير معنى مفردة معجمية أو غريبة، ومن ذلك ما أفاد منه ابن السكيت (ت ٢٤٤هـ) في التمييز الدقيق بين معاني المفردات المعجمية والأدبية، كقوله في مفردتي (ذوق، والملاق)، بقوله: ((وما ذاق لماظاً، وقد إلتمظ الشيء، إذا أكله، وما ذاق لماقاً، فاللماق يكون في الطعام والشراب...))^(٢٥٠)، ثم يعرض لقول نهشل بن حرّي مستشهداً به بالقول:

كبرق لاح يعجب من رآه ولا يشفى الحوائم^(٢٥١) من لماق^(٢٥٢)

وبذلك البيت استدل ابن السكيت على أنّ اللماق يستعمل في الشراب أيضاً. ويبدو أنّ المفردة استعملت - زماناً - في معنى الأكل، ولكن كثر استعمالها في الشرب، إذ يقول ابن دريد (ت ٣٢١هـ): ((واللمج من قولهم ما تلمّجت بطعام؛ أي: ما تطعّمت به وما له لماج ولا شماج؛ أي شي يأكله، وأكثر ما يستعمل اللماج في المشروب، وقد جعله قوم في المأكول قال الشاعر....))^(٢٥٣)، إشارة إلى قول نهشل بن حرّي، وفي موضع آخر، يرى ابن دريد دلالة أخرى لمفردة (اللماق)، إذ يقول: ((واللمق يقال: لمقه بيده إذا ضربه، ولمق الكتاب إذا محاه...))^(٢٥٤).

ويرى الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) أنّ اللmq هو الشيء المحو والمبهم بقوله: ((لمقه بعدما نمقه، أي فمحاه بعدما كتبه، وما ذقت لماقاً: شيئاً، قال الشاعر نهشل...))^(٢٥٥) مشيراً إلى البيت السابق. ويبدو أنّ اقتضاء الضرورة لاستنباط تلك المعاني قد حتمت على أهل اللغة استقصاءها في شعر نهشل بن حرّي.

^(٢٥٠) اصلاح المنطق: يعقوب بن اسحاق بن السكيت (ت ٢٤٤هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط ٢، (١٣٧٥هـ - ١٩٥٦م): ٣٩٠.

^(٢٥١) الحوم: القطيع الضخم من الإبل أكثره الى الألف، ينظر: لسان العرب، مادة (حوم): ٤٠٧/٣.

^(٢٥٢) ينظر: اصلاح المنطق: ٣٩٠؛ منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٧/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢٤.

^(٢٥٣) جمهرة اللغة: ١١١/٢.

^(٢٥٤) جمهرة اللغة: ١٦٣/٣.

^(٢٥٥) أساس البلاغة: للامام الكبير جار الله ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، مادة (لمق): ٦٨٤.

ويقف ابن منظور (ت ٧١١هـ) عند المفردة مستعيناً بقول نهشل، فيرى اللماق: ((اليسير من الطعام والشراب، واللماق يصلح في الأكل والشراب))^(٢٥٦).

أما علماء النحو فقد تقصوا الحركات الاعرابية وأخذوا من شعر نهشل بن حرّي شواهد، فيعرض ابن جني (ت ٣٩٢هـ) في باب مراعاة الأصول النحوية وإهمالها تارةً أخرى، لشعر نهشل بن حرّي استشهاده بقوله:

ليبك يزيّد ضارِعٌ لخصومه ومختبط ممّا تطيح الطوائح^(٢٥٧)
إذ يقول ابن جني: ((ألا ترى أنّ أوّل البيت مبنيّ على اطراح ذكر الفاعل، وأنّ آخره قد عوود فيه الحديث عن ذكر الفاعل، لأنّ تقديره فيما بعد: لبيكه مختبط ممّا تطيح الطوائح، فدّلّ قوله: لبيك على ما أراده من قوله: لبيكه...))^(٢٥٨).

وكم نعلم حرص علماء اللغة والنحو على انتقاء الشاهد النحوي في استنباط القاعدة النحوية الصحيحة و((تبين في الكتب النحوية والصرفية التي وصلت إلينا أنّهم كانوا يحتجّون بكلام العرب الفصحاء... وحدّدوا ذلك بزمان معيّن ينتهي عنده الإحتجاج... كما حدّدوا زماناً

^(٢٥٦) لسان العرب، مادة، (لمق): ٣٣٠/١٢.

^(٢٥٧) ينظر: الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٤، ١٩٩٠م: ٣٥٤/٢، ٣٥٥؛ اعراب القرآن، لأبي جعفر أحمد بن محمد المعروف بـ(النحاس)، تحقيق: د. محمد أحمد قاسم، نشر دار ومكتبة الهلال ودار البحار، ط ١، ٢٠٠٤م: ٨٠/٢ و ١٨٠/٥؛ شرح المفصل، لموفق الدين أبي البقاء يعقوب بن علي بن يعقوب الموصلي، (ت ٦٤٢هـ) قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: د. أميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م): ٨٠/١؛ أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة الاستقامة، ١٩٤٤م: ٤١٩/١؛ همع الهوامع شرح جمع الجوامع، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت): ٥١٤/١، ٥١٥؛ معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباس (ت ٩٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، (١٣٦٧هـ - ١٩٤٧م): ٢٠٢/١، ٢٠٣.

^(٢٥٨) الخصائص: ٢٥٥/٢.

للمنظوم منها ينتهي بابن هرمة المتوفى في حدود (١٥٠هـ...) ^(٢٥٩)، ولما كان شاعرنا من رجال النصف الأول من القرن الأول الهجري، لذا نطمئن للاستشهاد بشعره.

كذلك حظي نهشل بن حرّي بمكانة ملحوظة لدى أهل التفسير، فالقراء (ت ٢٠٧هـ) والزمخشري (ت ٥٣٨هـ) ذهبوا في تفسير مفردة (التناوش) ^(٢٦٠) وفي قوله تعالى: (وقالوا آمنا به وأئى له التناوش من مكان بعيد) ^(٢٦١) ذهبوا إلى قول الشاعر نهشل بن حرّي:

تمنى نئيشاً أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور ^(٢٦٢)
فقد استشهدا بهذا البيت لبيان مفردة (التناوش) القرآنية واستقراءها من لفظة (نئيش)، التي تعني التباطؤ والتباعد ^(٢٦٣) في البيت الشعري.

لذا تظهر لنا أهمية شعر نهشل بن حرّي لدى علماء اللغة والنحو إذ استشهدوا به لاستنباط القاعدة النحوية الصحيحة، وبيان المعاني اللغوية، وكذلك كانت له مكانة أدبية لدى متذوقي الأدب والشعراء، علماً - كما يبدو - إنّ شاعرنا لم يحترف الشعر كمهنة، كما هو الحال لدى فحول الشعراء، وإنّما كان شاعراً فارساً ومن أجواد العرب وذي مكانة اجتماعية في قبيلته، ويظهر ذلك في شعره، الذي ترجم لأحداث جزئية في قبيلته ورهطه، فضلاً عن انطلاقه إلى المعاني الإنسانية العامة، التي خلّدت شعره على الرغم من أنّه كان يحيا قبل عصر التدوين.

^(٢٥٩) موقف النحاة من الاحتجاج بالحديث الشريف، د. خديجة الحديثي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م: ١٨.

^(٢٦٠) ينظر: معاني القرآن، لأبن زكرياً يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧هـ)، تحقيق ومراجعة: أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، دار السرور (د.ت): ٣٦٥/٢؛ الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨هـ)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: ٢٩٦/٣.

^(٢٦١) سورة سبأ: ٥٢.

^(٢٦٢) ينظر: معاني القرآن: ٣٦٥/٢؛ الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه الأقاويل: ٢٩٦/٣؛ عشرة شعراء وقلوب: ١١٩.

^(٢٦٣) ينظر: لسان العرب، مادة (نأش): ٦/١٤.

الفصل الثاني

الأغراض الشعرية

ويشتمل على أربعة مباحث هي:

المبحث الأول: الشعر الوجداني والتأملي.

١ - الشعر الوجداني.

أ . شعر الشكوى.

ب . شعر النسيب.

٢ - الشعر التأملي.

أ . شعر الحكم والأمثال.

ب . شعر القلق المرتبط بالحرية.

المبحث الثاني: الفخر.

١ - الفخر القبلي.

أ . الفخر بالقيم الجاهلية.

ب . الفخر بالقيم التي أقرّها الاسلام.

٢ - الفخر الاسري.

٣ - الفخر الشخصي.

المبحث الثالث: الرثاء.

١ - الرثاء الخاص.

٢ - الرثاء العام.

المبحث الرابع: أغراض أخرى.

١ - الحماسة.

٢ - الهجاء.

٣ - المديح.

المبحث الأول

الشعر الوجداني والتأملي

يعدّ الشعر الوجداني من الشعر الذي يكون موضوعه الذات خاصة، ويعبر عن هواها ولواعجها وقلقها من قضايا الوجود المختلفة، بمعنى أنّ موضوعه نفسي، وليس موضوعا خارجيا، إذ أنها أقلّ مما حكة للوجدان، كالمديح والرثاء والوصف وغيرها من الموضوعات وإن كانت متلونة بالوجدان، إلا أنّ باعثها الرئيس باعث خارجي وتكون بهذا موجهة نحو الخارج.

ويتمثل الشعر الوجداني في الشكوى، ثم يتسع ليعبر عن بيئة نفسية معينة في النسب، وإذا اتسع للتعبير عن قضايا الوجود، التي تهتم إنسان بجملته، فإنّه يصبح شعرا تأمليا يعبر عن قلق الموت والشيخوخة والهرم والخوف من المجهول، وعليه يمكن تقسيم هذا النمط عند الشاعر نهشل بن حرّي على النحو الآتي:

١- الشعر الوجداني:

أ- شعر الشكوى:

يظهر شعر الشكوى عند الشاعر عندما يواجه ذاته معبرا عن معاناته بأمور لا يمكن تغييرها أو عن ماضٍ لا يمكن استرجاعه، لذا يكون مؤطرا بمشاعر الصبر والبؤس والتحسر، ومن ذلك قول الشاعر نهشل بن حرّي:

ومولّى رفدتُ النصح حتى يرده	عليّ وحتى يعذر الرأي عاذره
إذا كان لا يرضى برأيك صدره	ولا أنت إن لم يرضَ رأيك قاسره
فصبرٌ جميلٌ إنّ في اليأس راحة	إذا الغيث لم يُمطر بلادك ماطره ^(٢٦٤)

هكذا يحسّ الشاعر بالشكوى ممن قدّم له النصح، فلم يستطع إقناعه بنصيحة ولم يستطع قسره عليها، وقد حاول إقناعه إلا أنّه بقي مصرا على أنّه الذي سيوقعه في مأزق كان يقلق الشاعر لحرصه عليه، إذن فلا مناص من أقفال كلّ السبل للوصول إلى هذا الهدف إلا الصبر، وهنا يكون اليأس راحة للناصح. ويصلح البيت الأخير أن يكون حكمة، سنأتي على بيانها لاحقا.

(٢٦٤) عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

وقد شكّا الشاعر حلول الفتن بين مضارب عشيرته بسبب الغواية والتجبر، فكانت تلك الفتن تضطرم اضطرام نار في أرض يبس يقلها وتسعرها ريح شامية في قوله:

وذي عزّة أنذرتّه من أمامه فلمّا عصاني في المضاء تندّما
فودّ بضاحي جلده لو أطاعني إذا زلّ واعرورى^(٢٦٥) به الأمر معظما
وفرّق بين الحيّ بعد اجتماعهم مشائيم دقوا بينهم عطر منشما^(٢٦٦)

تحسر الشاعر على قومه حين أسدى لهم النصح ولكنهم مضوا في غيهم فردّ بما يكشف له من خطئه، لو أطاع الناصح في نصحه، ولكن هذا الندم جاء متأخراً بعد مازلّ وسقط واعرورى به الأمر، أي أشتدّ، وهكذا حصل لأنّ في القوم جماعة من المشائيم الذين أصرّوا على ركوب الشرّ والتحارب حتى فرّق شمل العشيرة، ويبدو أنّ النادم من الذين وصفهم الشاعر بأنهم (نو عزّة) من الذين لهم مكانة في قومهم، لذا أدّى ركوبه الشرّ والإصرار عليه إلى تفرق الجماعة الكبيرة إلى جماعات صغيرة متناحرة، وهذا أدى إلى تحسر الشاعر على ما كانت عليه العشيرة من صحبة وإلفة ومنعة وعزّ إزاء القبائل الأخرى التي تطمع بالضعيف.

ومن شعر الشكوى العتب، الذي يداخله أحيانا الاستعطاف والاستتلاف مرة، والاحتجاج والانتصاف مرة أخرى^(٢٦٧) لهذا يعبر عن تداخل عاطفتي الحبّ والبغض بسبب تقصير عزيز بحقّ أخيه أو صديقه في الوقت الذي كان محتاجاً إليه، ويظهر ذلك في عتاب لبني قطن الذين لم يؤازروه في محنته فاضطر إلى الهرب والاحتماء بقبيلة بني زيد مناة حين جدع قومه اننّ نهبك بن الحارث بن نهبك^(٢٦٨)، إذ يقول:

ألا أبلغ بني قطن رسولا كلام أخ يعاتب غير لاح

^(٢٦٥) اعرورى به الأمر: أي أعراني الأمر يعروني عرواً واعتراني: غشيني: وأصابني، ينظر: لسان العرب: مادة (عرا): ١٧٦/٩.

^(٢٦٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨، ٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨. والمنشم (بكسر الشين): امرأة عطارد من همدان كانوا إذا تطيبوا من ريحها اشتدت الحرب فصارت مثلاً، بقولهم: ((أشأم من عطر منشم)). مجمع الأمثال: ٢٣١-٢٣٢؛ ينظر: لسان العرب، مادة (نشم): ١٤/١٥٢.

^(٢٦٧) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٦٢/٢.

^(٢٦٨) لم اعثر على ترجمة له في كتب تراجم (الباحث).

فما فارقتهم حتّى أظنّوا وبين من شواكلهم نواحي
وما تخلص لكم إبلي إذ ما رعت قطمان أو كنفي ركاح^(٢٦٩)
ولم تحموا عليّ نعم ابن سور صوام إلى أذيرع فاللياح^(٢٧٠)

هكذا خذله أبناء جلدته (بنو قطن) فلجأ إلى فئة أخرى من تميم وهم بنو مقاعس بن عمرو بن كعب بن زيد مناة بن تميم، ومنهم عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة، وجمان بن عبد العزى بن سعد بن زيد مناة وهم الذين بنوا مجد تميم قديماً^(٢٧١)، إذ يقول:

تشمس دونها عوف بن كعب ببيض المشرفيّة والرّماح
وآل مقاعس لم يخذلوها على حرب ولا صلاح
وينصرّها من الأبناء جمعٌ حماة الحرب مكروهو النّطاح
وباني المجد حمان بن كعب وباني المجد وغلّ بالنجاح
وإن أدع الأجارب^(٢٧٢) يُجدوني بجمع لا يهد من الصّياح
أولئك والدي وعرفت منهم مكاني غير مؤتّشب^(٢٧٣) المراح^(٢٧٤)

ومن خلال استقرار شعر الشكوى نجد انحساره في الجانب القبلي لأن قضية الفتن الداخلية في قبيلته قد أرقتة، لأنها ضيعت الأمجاد التي ورثوها من أجدادهم، فضلاً عن احتمال ضياع المستقبل الذي يتهدده بالمخاطر، وذلك السبب الذي جعل شعر الشكوى يأخذ منحى قبلياً، فضلاً عن الانتماء القبلي الصحيح هو الذي دعاه إلى ذلك وألهمه شعوراً عميقاً بهذا الأمر الذي يهدد كيانه الشخصي.

^(٢٦٩) ركاح: يضمّ أوله: اسم موضع في أرض اليمامة ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ٦٧١/٢؛ معجم البلدان: ٤١٧/٤.

^(٢٧٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٢/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١١.

^(٢٧١) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٩٥/٢؛ الأغاني: ٧٠/٩؛ جمهرة أنساب العرب: ٢٠٥ - ٢١٠؛ نهاية الأرب في نهاية الأدب: ٢٠٧/١؛ معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ٥/١.

^(٢٧٢) الأجارب: يطلق هذا الاسم على خمس قبائل من العدنانية، وهم (ربيعة، مالك، الحارث، عبد العزى، بنو عمار)، قال أبو عبيدة: ((وسموا الأجارب لأنهم يعدون الناس بكثرة شرهم)). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٩٥/١؛ جمهرة أنساب العرب: ٢٠٠ - ٢٠٢؛ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٢٠٧/١؛ معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ٥/١.

^(٢٧٣) المؤتّشب: المختلط، ينظر: لسان العرب: مادة (أشب): ١٤٩/١.

^(٢٧٤) ينظر: منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٣/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٢.

ب.النسيب:

صدر النسيب الجاهلي - الذي لم يستمر إلى عصور متأخرة - عن القلق الوجودي الذي يبدو مألوفاً لدى أبْن البيئَة الصحراوية، وقد تولّد نتيجة القلق إزاء الكون وإزاء معميّاته، وهو لم يكن ليعبّر عن مشاعر فردية، تعتمل في نفس إنسان من دون آخر، بل هي مشاعر مشتركة تمثل موقفاً إنسانياً مشتركاً^(٢٧٥).

ويجمع الشاعر الجاهلي ومن بقي ينهج نهجه، ومنهم شاعرنا نهشل بن حرّي في قطعة النسيب التي تتصدّر قصيدته بين عنصرين؛ أحدهما: بذكر الفناء وهو الأطلال؛ والآخر: بذكر الحياة وهو الحب^(٢٧٦)، وليس إجتماع هذين النقيضين: الحياة والفناء موقف واحد، وارتباط بالآخر، إلا تأكيداً لإحساس الشاعر بالتناقض العام المائل، سواء في العالم الخارجي، أم في عالمه الباطني، فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضاً لفظياً أو فكرياً، بل هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحي^(٢٧٧)، ويظهر ذلك التناقض في شعر الشاعر نهشل بن حرّي الدارمي في قوله:

أجْدَكْ شَاقَتَكَ الرِّسُومَ الدَّوَارِسُ بجنبي قساً قد غيّرتها الروامسُ
فلم يبقَ منها غير نوي نباهُ من السيل العذاري العوانس
وموقد نيران كان رسومها بحولين^(٢٧٨) بالقاع الجديد

هذه الصورة لحياة الفناء والوحشة والموت تجاورها، أو تشابهها صور تذكّر بالحياة والخصب والطمأنينة، وهي صورة الحب (حب المرأة)، يقول الشاعر نهشل بن

حرّي:

^(٢٧٥) ينظر: ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، دمشق، دار طلاس، ط ١، ١٩٨٩ م: ٢٠ وما بعدها.

^(٢٧٦) ينظر: روح العصر دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة: ١٨.

^(٢٧٧) ينظر: م. ن: ١٩، ٢٠.

^(٢٧٨) حوّلان: من قرى اليمن، ينظر: معجم البلدان: ٣/ ٣٩٨.

^(٢٧٩) ينظر: منتهى الطلب من أشعار العرب: ١/ ٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٩.

ليالي إذ سلمى بهالك جارة واذ لم يُخبر بالفراق العواطف
ليالي سلمى دُرّة عند غائص تضيء لك الظلماء والليل دامس
تناولها في لجة البحر بعدما رأى الموت ثم احتال حوت مغامس
فجاء بها يعطى المنى من ورائها ويأبى فيغليها على من يماكس
يسومنه خلد الحياة ودوتها بروج الرُخام والأسود الحوارس^(٢٨٠)

هذه الصورة تذكر بحب مهدد بالمخاطر يستحضرها الشاعر ليقابل بها صورة الموت والجفاف، وهي لا تتحصل إلا بالمجاهدة والمخاطرة، ولما كانت هذه الصورة أمنية فإنّ كلّ واقع بديل منها لا يساويها ولا يكافئها؛ لأنّ الواقع أبداً لم يكن ليرتقي إلى مستوى الأماني الجميلة التي يتصورها الإنسان بأبهى شيء وكأنّها المثال الذي لا يمكن أن يتحقق على أرض الواقع، لأنّ الواقع غير مهيباً لاستقبال مثل هذا المثال، لذا تكون الروضة الربيعية المحمية بالرمح، ليست بأحسن من الأمنية التي تحقق الطمأنينة النفسية، وتخلص الشاعر من قلق الموت، أو الفناء الحتمي الذي لم يجد له الجاهلي أو من نهج نهجه حلاً وجودياً في حياة ما بعد الموت بالخلود الأبدي كما لدى المؤمنين إيماناً حاداً بقيم الإسلام الروحية؛ يقول الشاعر نهشل بن حرّي:

وما روضة من بطن فلج تعاونت لها بالربيع المدجّجات الرواجس
حمتها رماح الحرب واعتمّ نبتها وأعشب ميث الجانبين الروائس
بأحسن من سلمى غداة انبرى لنا بذات الإزاء المرشقات^(٢٨١) الأوانس
نواعم لا يسألن حيّا ببثه عليهنّ حليّ كامل وملابس^(٢٨٢)

الروضة المعشبة تؤمن حاجات الإنسان المادية من الأمن الغذائي، ولكنها لا تطمئن حاجاته الروحية وقلقه من المجهول، الذي لا يجد مستقراً له إلا عند الرمز (سلمى)، الخلاص الروحي من قلق الموت المنبثق من تجربة الخوف من المطاردة، وقد خلصته (سلمى) من المأزق الحالي، فكانت رمزا لبني سعد بن زيد مناة بن تميم، الذين لجأ إليهم الشاعر نهشل بن حرّي حين وقوع الحادثة المشار إليها سابقاً، وسلمى - هنا - تجسيد فعلي أو آني للمطلق المتعالي الذي أحسه الشاعر بوصفه مخلصاً من قلق الموت بعامة.

^(٢٨٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨، ١٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

^(٢٨١) المرشقات: الطباء المنتصبّة التي تمد أعناقها. ينظر: لسان العرب، مادة (رشق): ٢٢١/٥.

^(٢٨٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

ولما كانت سلمى - في أحيان أخرى - رمزا متعاليا من خلق الشاعر وابتكار خياله بوصفه تجسيدا لقلقه، فإنّ الشاعر كي يتعلق به بسبب فائده لا بد أن يتسامى بالمجاهدة والسخاء والكرم والتضحية حتى بالنفس، لكي يصبح روحا شفافا يمكن أن يلتقي المتعالي اللطيف، ولهذا عبّر نهشل بن حرّي في قوله:

إنّا محيوك يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الناس فاسقينا
وإن دعوت إلى جلّى ومكرمة يوما سراة كرام الناس فادعينا
حتى يقول:

إنّا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا^(٢٨٣)

هنا يكون الموت محققا لغاية لقاء الأمنية (سلمى) التي تطمئن حالة القلق من الموت، وهذا الموت يحقق هذه الغاية؛ لأنّه موت مختار، وليس كالموت الذي يهرب منه الشاعر، فالموت المختار يوحد الضدين، إذ يجد الشاعر حياته في موته، في حين يجد الحياة الرتيبة تعد موتا مستمرا قاهرا، لا مفر منه، ولا قدرة على مواجهته وقهره، فهو احساس عام لدى الشاعر الجاهلي ومن نهج نهجه حتى بزوغ الاسلام، ومنهم شاعرنا قيد الدراسة، وقد ظهر هذا الإحساس جليا لدى الشاعر طرفة بن العبد البكري قديما^(٢٨٤).

وقد دأب الشاعر نهشل بن حرّي على أن يجعل لكل رجل من قومه امرأة، وجعل رحيل النساء معادلا موضوعيا^(٢٨٥) لتفرق شمل القبيلة، وإنّ هذا المعنى لم يشخص اسما خاصا للمرأة كأن تكون (سلمى)، أو (تماضر)، أو (اسيماء) وغيرهن، فهؤلاء النساء رموز شخصية

(٢٨٣) عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

(٢٨٤) ظهر القلق من الموت في معلقة طرفة بن العبد حين رأى أنّ الموت يتساوى فيه الغني والفقير والكريم والبخل والشجاع والجبان، لذا أحس بعبثية الحياة، يقول:

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقيلة مال الفاحش المتشدد
أرى المال كنزا ناقصا كلّ ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

ديوان طرفة بن العبد: ٣١، ٣٢؛ ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: ٥١-٥٤.

(٢٨٥) المعادل الموضوعي (Objective Correlative)، مصطلح صاغه ت.س، اليوت، يدعو فيه إلى تحويل المشاعر المجردة إلى أشياء مادية، أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعد المقابل المادي لتلك العاطفة. ينظر: أدبيات المصطلحات الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزي عربي، د. محمد عنان، مكتبة لبنان، ناشرون الشركة المصرية العالمية للطباعة و لوجمان ط ١، ١٩٦٦م: ٥٤.

له، في حين لم يشخص اسما للمرأة التي تعبر عن هموم قومه.

والذي يؤكد رمزية المرأة عند نهشل بن حرّي هو ما تتمتع به من ((حيوية صورتها داخل الاستعمال الرمزي وقدرتها على الفعل والانفعال منحتها قابلية التعبير عن مدلولات أكثر تشعبا وإثارة))^(٢٨٦)، إذ أنّ لها القدرة والقابلية على أن تعد مخلصا من القلق الذي يتهدد الإنسان البدوي، يقول الشاعر:

يخالجن أشطان الهوى كلّ وجهةٍ بذى السدر حتى خفت أن لن تريّما
غرائر لم يتركن للنفس إذ علوا على الصهب تهدي السير روحا وأعظما
حتى يقول:

تهادين يوم البين كلّ تحية وكيف التهادي بالودادة بعدما
تفرقن عن أهوال أرض مريضة ترى لونها من المخافة أقتما^(٢٨٧)

أي أنّ النسوة الراحلات أهدى بعضهن التحية لبعض، وقت الفراق والرحيل، ولكن كيف يحصل التهادي بالود بعدما كان تشتت الشمل، وإنّ تشعب الأهواء كان شيئا حتميا، وذلك لأنّ البيئة قد أُنذرت بأهوالها، فالأرض مريضة؛ أي: ساكنة الريح من شدة الحر حتى يرى المرء لونها اسود، وهذا الوضع لا شك فيه أنّه موح بالموت والفناء والدمار، وهو يعادل تفرق القوم الذي يعد تألفهم وتآزرهم مصدر قوة في مواجهة هذا الفناء الحتمي، لذا ربط الشاعر بين صورة تفرق النسوة وتفرق القوم وذلك يظهر في قوله:

فأصبح جمع القوم شتى ولم يكن يفرّق إلا ذا زهاء عرمرما^(٢٨٨)
وما النسيب بامرأتين (سلمى) و (تماضر) إلا دليل على رمزية المرأة وذلك لغرض الاطمئنان النفسي للشاعر الذي يتهدده القلق من الموت، إذ يعتقد الباحث أنّ الشاعر رمز بـ (سلمى) إلى بني سعد بن زيد مناة - كما سبق ذكره - الذين هرب إليهم حينما جدع قومه أذن (نهيك بن الحارث بن نهيك)، وأرى في لفظ (سلمى) صوتا يدل على السلامة، ولعل صوتها يوحي بالإحساس بالسلامة بعد الضرر الآتي الذي حصل له اثر الحادثة.

ويبدو أنّ هذه الحادثة كانت موضع استنكار الشاعر، وربما كان استنكار هذا الفعل قد

^(٢٨٦) دراسات نقدية في الأدب العربي: ١٦.

^(٢٨٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧، ١٢٨.

^(٢٨٨) م.ن: ٧/٨؛ م.ن: ١٢٨.

عرّضه لعدوان سفهاء قومه، ليفعلوا به فعلهم بنهيك، ففر منهم بمساعدة بعض اشراف قومه وعقلائهم من (بني قطن)، ولهذا رمز إلى قومه من بني قطن بـ(تماضر)، ويدل صوت اللفظة على الضرر الذي لحقه من بعض سفهاء قومه، على الرغم من شدة تعلقه بهم، وذلك ليس بغريب أن يصدر من شخص محبوب بعض ما يسيء، لذا اجتمعت عاطفتا الحب والبغض في قول الشاعر:

ولست بعازف عن ذكر سلمى وقلبك عن تماضر غير صاح
تبسم عن حصى برد عذاب أغرّ كائنه نور الأقاحي
إذا ما ذقته عسل مصفى جنته النحل في علم شناح
وقد قطعت تماضر بطن قو^(٢٨٩) يمانية(التهجر والرواح)^(٢٩٠)
كأن حمولها لما استقلت بذى الاحزاب اسفل من نساح^(٢٩١)

ويظهر الامل في النجاة في رمزية(سلمى)أو(سليمى)من وصف زيارته لها لأن يوم تحييه ليس بيوم مشؤوم ولا نحس إذ يقول:

وما يوم تحييه سليمى بخبراء البجادة^(٢٩٢) أو صباح
بمشؤوم زيارته طويل ولا نحس من الايام ضاحي^(٢٩٣)
وعلى الرغم مما وفرته(سليمى)من طمأنينة نفسية وأنها كالطبية الأدماء الشديدة البياض مع سواد المقلتين^(٢٩٤)، وأنها ألقت(السلام)، وهو شجر أخضر تلزمه الطباء تستظل به وتسكن فيه^(٢٩٥)، إلا أنها ليست بأحسن من(تماضر)، التي ودعته، وهي قبيلته أو بعض أشراف قبيلته كما أشرت آنفا، إذ يقول الشاعر:

^(٢٨٩) قو: بفتح أوله وتشديد ثانيه: واد بالعقيق، عقيق بني عقيل. ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ١١٠٠٣/٤.

^(٢٩٠) التهجر من الهجيرة والهجر، والهجرة: وقت الظهيرة، والرواح: السير بالعشي. ينظر: لسان العرب، مادة(هجر): ٣٤/١٥ ومادة(روح): ٣٦٢/٥.

^(٢٩١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٠/٨، ٢١؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

^(٢٩٢) خبراء البجادة من مياه ابي بكر بن كلاب، ثم لبني كعب بن عبد بن ابي بكر. ينظر: معجم البلدان: ٢٦٩/١، ٢٧٠، والخبراء: قاع مستديرة يجتمع فيه الماء. ينظر: لسان العرب، مادة(خير): ١٣/٤.

^(٢٩٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢١/٨، ٢٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

^(٢٩٤) ينظر: لسان العرب، مادة(أدم): ٩٨/١.

^(٢٩٥) ينظر: م.ن، مادة(سلم): ٣٤٧/٦.

وما أذمّاء مؤلفة سلاماً وسدراً بين تنهية^(٢٩٦) وراح^(٢٩٧)
تضمّنها مساربُ ذي قِساءٍ مكان النصل من بدن السلاح
بأحسن من تماضر يوم قامت تودّعنا لبين فانسراح^(٢٩٨)

ومن هنا نتوقع أنّ الشاعر سيخلصُ إلى ذكر قومه وفعلاً قال:

ألا أبلغ بني قطن رسولاً كلام أخ يعاتب غير لاح^(٢٩٩)

وخلاصة القول أنّ الشاعر في قطع النسيب كان يعبر عن إحساسه الخفي بالعلاقة بين الحياة والموت أو بين الحب والموت، فالحب يتعرّض دائماً - بأشكاله المختلفة - للخطر المهدد؛ خطر الموت، وقد تمثل هذا الإحساس أقوى تمثيل في قطع النسيب، التي تتصدر القصائد ذات الرؤية الجاهلية^(٣٠٠).

ولو اتجهت حياته نحو الاستقرار النفسي، لكانت قطعة النسيب عند الشاعر ضرباً من التقليد الفني، الذي يحسه أنّه أصبح غريباً عليه، أو أنّه لا يمثل عمقا نفسياً، إذن لاستدرك على نفسه كما استدرك حسان بن ثابت بعد ثلاثة أبيات حين أنساق وراء هذا التقليد الجاهلي، لأن همومه الجاهلية إزاء قلق الموت، قد تراجعت إثر تأثره بروح الاسلام، إذ يقول:

هل رسم دارسة المقام يباب متكلّم لمحاور بجواب
ولقد رأيت بها الحلول يزينهم بيض الوجوه ثواقب الاحساب
فدع الديار وذكر كلّ خريدة بيضاء آنسة الحديث كعاب
واشكّ الهموم إلى الإله وما ترى من معشر متألّبين غضاب^(٣٠١)

وهكذا اغرب حسان بوجهه عن التقليد الفني الذي أنساق وراءه، بسبب تأثير الواقع الإسلامي الجديد الذي نهل من عذبه، وآمن به فحلّ كثيراً من مشاكله وهمومه وقلقه من

^(٢٩٦) تنهية اسم موضع غير مترجم له بما بين أيدينا من معاجم البلدان.

^(٢٩٧) راح: قاع في طريق اليمامة إلى البصرة بين بنيان والحرباء، والحرباء: ماء لبني سعد بن زيد مناة بن تميم. معجم البلدان: ٣٧٨/٤، ٣٧٩.

^(٢٩٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢١/٨، ٢٢؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١١.

^(٢٩٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٢/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١١.

^(٣٠٠) ينظر: روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة: ٢١.

^(٣٠١) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، عبد الرحمن البرقوقي: ٦٧.

قضايا الوجود المصيرية التي كانت تؤرق الإنسان الجاهلي.

٢- الشعر التأملي:

يظهر الشعر التأملي في أبسط صورته في شعر الحكم والأقوال المأثورة والمواقف الوجودية، التي تهم الإنسان بجملته. وقد تتسع صور التأمل لتشمل الكون بأسره وقد عرف الشاعر نهشل بن حري بذلك، فجاءت تأملاته الموسعة في مجال القلق من الموت والفناء والمجهول، والهزم الذي يدرك الإنسان فيعجزه عن تحقيق الذات؛ لذا يمكن تقسيم شعر نهشل بن حري التأملي على النحو الآتي:

أ- شعر الحكم والأمثال:

تجسد الحكمة في الشعر في الجملة ذات التمثيل الخطابية، وهي التي تزخر بالمعاني والبلاغة التي تعتمد على التركيز المنطقي، وتتجه نحو تأسيس قول جامع مانع لمعنى ثابت، وبها تزخر الكلمات بكل طاقاتها (البلاغية) لأداء ذلك المعنى المحدد وخدمته في شعر الحكم والأمثال^(٣٠٢)؛ أي الأبيات التي يتسع مدلولها ليصبح مدلولاً عاماً وتذهب في ذاكرة المتلقي مثلاً سائراً.

ومن بين الأساليب التي تحقق هذه الغاية في الصياغة هو أسلوب الأمر والشرط وغيرها، ومما صُيغ بأسلوب الشرط قول نهشل بن حري:

فمن يعمل إلينا قرض صدق على حين التكشّف والشيح^(٣٠٣)
تجده حين يكشف عن ثراه كذخر السمن في الأدم الصحاح
ومن يعمل بغش لا يضرنا وتأخذه الدوائر بالجناح^(٣٠٤)
وكذلك يصوغ الشاعر حكمته في إطار العلاقات الاجتماعية، بأسلوب الشرط، الذي يفيد التوكيد والحزم، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

ومن يحلم وليس له سفية يلاقى المنكرات من الرجال^(٣٠٥)

في هذا البيت دعوة إلى ضرورة السفة؛ لأنّ الإنسان الحليم مطلقاً يلاقى من العنت من مجتمعه ما يلاقيه، لأنّ المجتمع لم يرتق إلى مستوى هذا الحليم، لذا يعدّ حلمه ضعفاً في نظر

(٣٠٢) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٧ م: ٩٧.

(٣٠٣) الشياح: الشيخ والشائح والمشيخ: الجاد والحذر. ينظر: لسان العرب، مادة (شيخ): ٢٥٢/٢.

(٣٠٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٤/٨، ٢٥؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

(٣٠٥) عشرة شعراء مقلون: ١٢٦.

بعض السفهاء، فلا يسلم إلا بحماية السفهاء من قومه كي يواجهوا سفهاء مثلهم، ولعل الذي انتج مثل هذه الحكمة اضطراب الحياة السياسية التي عاشها الشاعر وكثرة الصراعات على السلطة وعودة النعرات القبلية في زمن بني أمية التي كانت هذه النعرات تخدم مصالحهم. ومما جرى مجرى الأمثال قول الشاعر:

فإني وقومي إن رجعت إليهم كذي العلق آلى لا ينول ولا يشري^(٣٠٦)

أي المتعلق بالشيء النفيس لا يعطيه ولا يبيعه. ومن شعر الحكمة لدى الشاعر وصفه للسلوك الأخلاقي الذي ينبغي أن يقام مع الجار، وذلك في معانٍ إنسانية شاملة، قد أقرّها الإسلام، يقول الشاعر:

**وجار منعاه من الضيم والخنا وجيران أقوام بمدرجة الدهر
إذا كنت جار لأمري فارهب الخنا على عرضه إن الخنا طرف الغدر
وذد عن حماه ما عقدت حباله بحبك واستره بما لك من ستر^(٣٠٧)**

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل أساليب معنوية ساق بها حكمته الأخلاقية وهي في البيت الأول: استعمل واو (ربّ) التي تستعمل في التعبير عن الحالات النادرة، والحكمة شيء نادر بطبيعته، لأنّها خلاصة التفكير الرزن، وفي البيت الثاني استعمل الشرط الذي يفيد في رسم الحدود المنطقية التي تؤسس للأقوال الجامعة لمعنى ثابت.

ومن الأبيات التي تصلح أن تكون في باب الحكمة أو المثل السائر قول الشاعر:

إذا فات منك الاطبيان فلا تبلى متى جاءك اليوم الذي كنت تحذر^(٣٠٨)

والاطبيان هما: لذة النكاح ولذة الطعام، اللتين رآهما الشاعر أنّهما إذا فاتا المرء فعليه أن لا يبالي إذا جاء الموت، فلا فائدة في الحياة من غيرهما، وهذا يتضمن معاني كثيرة منها: أنّ فوات الأطيبين يأتي بسبب مرض أو عاهة وما شاكل ذلك من معوقات الحرية الطبيعية، فإنّ ذلك يجعل من الحياة مرّة ويكون الموت أفضل منها، ومنها أنّ الاطبيين تسلبهما أو تصادرهما قوة اجتماعية، فما على المرء إلا أن يجاهد هذه القوة جهاد المستميتين، فلا حياة بلا توفر أساسياتها، لذة الجنس ولذة الطعام.

(٣٠٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٧.

(٣٠٧) م.ن: ٣٦، ٣٧؛ م.ن: ١١٧.

(٣٠٨) عشرة شعراء مقتلون: ١١٥.

وفي مكان آخر ينظم الشاعر حكمة استمدّها من تجارب الحياة بقوله:

فلا تأمن النوى ولو كان دارهم وراء عدولات^(٣٠٩) وكنت بقيصرا^(٣١٠)
إنّ الذي يعنيه الشاعر بحكمته أنّه لا يمكن الوثوق بالحمقى وإن كان مكانهم نائيا بقدر
المسافة بين عدولات وقيصر، ويبدو أنّ هذه المسافة غاية في المبالغة في البعد. ومن الحكم
التي يرى الشاعر فيها أنّ في اليأس راحة بقوله:

فصبرا جميلا إنّ في اليأس راحة إذا الغيث لم يمطر بلادك ماطره^(٣١١)

ب - شعر القلق المرتبط بالحرية:

ينتج الشعر المرتبط بالقلق من المشاعر التي تتوجه إلى الكليات وليس إلى
الجزئيات، فالسخط التألمي مثلا لا يوجه نحو تصرف شخص معروف أو جهة معينة، بل
يوجّه إلى جواهر الأشياء التي تحد من حرية الإنسان، لذا يتخذ الإنسان موقفا إزاءها فيما
يسمى بـ (المواقف الحدية) كالخوف والمعاناة والذنب والصراع والاستياء والموت
وغيرها، تلك التي تولّد حدود الحياة الروحية للإنسان ونشاطه العملي^(٣١٢)؛ لذا تكون هذه
المشاعر ذاتية في الوقت الذي تكون فيه مرتبطة بالمجموع^(٣١٣).

إنّ أهمّ تعبير عن القلق لدى الشاعر نهشل بن حرّي هو التعبير عن قلق الموت
والشيخوخة، وقد ولد هذا القلق في أحضان الرثاء، ولا سيما رثاء أخيه (مالك)، الذي جزع على
موته جزعا شديدا، وقد أصابه اليأس، ويرجع سبب هذا الجزع واليأس والاحباط إلى القلق
الذي يعترى الإنسان عندما يتأمل حياة ما وراء الموت، إذ يرى المرء أنّ حياته واقعة زمانية
يجد فيها الإنسان أنّ بينه وبين نفسه مسافة عليه أن يجتازها، والموت يتهدده بالفناء ويحول
دون تحقيق غايته، وهذا الهم في تحقيق الامكانات هو (الحرية) التي يسبقها دوار يشبه الوقوف

^(٣٠٩) عدولات: هي قرية في بلاد البحرين، معجم البلدان: ١٢٨/٦.

^(٣١٠) عشرة شعراء مقلون: ١١٥.

^(٣١١) م.ن: ١١٥.

^(٣١٢) ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، م. روزنتال
وي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط ٥، ١٩٨٥ م: ٥١١.

^(٣١٣) الوجودية، جون ماكوري، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، سلسلة كتب
ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (٥٨) ذي الحجة، محرم، ١٤١٢ هـ، أكتوبر -
تشرين أول، ١٩٨٢ م: ٢٣٥.

على شفا جرف هار يسمى بـ(دوار الحرية)^(٣١٤)، الذي يؤدي أحيانا إلى القلق على الحرية نفسها من أن تحجم أو تلغى بفعل الضرورات الاجتماعية، وأحيانا يكون القلق من الحرية ذاتها لأنها تفقد الإنسان إلى مواجهة جملة من الخيارات^(٣١٥). قال الشاعر في مطلع قصيدته التي عُدت في رثاء أخيه خطأ - كما أشرت إلى ذلك سابقا - التي يقول في أولها:

ذكرت أخي المخول بعد يأس فهاج عليّ ذكره اشـتياقي
فلا أنسى أخي مادمت حيّا وأخواني بأقريّة العناق^(٣١٦)
ثم يصف الشاعر مروءة أخيه التي تذكره بآخرين رحلوا سماهم (أخوان)، لعله أراد آباءه وأجداده^(٣١٧)، وبذلك تتسع الهوية في عمر الإنسان الكريم الذي يغيبه الموت عن الوجود، ويتجسد إحساس الشاعر بتلك الهوية بقوله:

أناس صالحون نشأت فيهم وأودوا بعد ألفٍ واتساق
مضوا لسبيلهم ولبثت عنهم ولكن لا محالة من لحاق^(٣١٨)
نلاحظ أنّ الشاعر لم يميز بين موت أخيه (مالك) المسلم الشهيد، وموت آباءه وأجداده في الجاهلية؛ لأنه نظر إلى الموت كواقعة حتمية مستقلة لا علاقة لها بالمسلمات الدينية، لذا فالصلاح والفساد سواء لدى الشاعر، فالإنسان الصالح يموت والمفسد يموت أيضا، يقول الشاعر:

أرى الدنيا ونحن نعيث فيها موليّة تهيّأ لانطلاق^(٣١٩)
ومثلما يأتي الموت للقضاء على المصلح والمفسد معا، فإنّه يأتي بأسباب مختلفة؛ فمرة في القتل بالمعارك، ومرة تدركه الشيخوخة بمرور الزمن، فالأحداث والزمن يجريان كفرسي رهان وكلاهما - أي الشيب والأحداث - يستهدفان النفس بالفناء، يقول الشاعر:

^(٣١٤) ينظر: الوجودية: ٢٤٢.

^(٣١٥) ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي: ٢٠.

^(٣١٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

^(٣١٧) ينظر: م.ن: ٨/ ١٥ (الهامش).

^(٣١٨) م.ن: ٨/ ١٦؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

^(٣١٩) م.ن: ٨/ ١٦؛ م.ن: ١٢٤.

أعاذل إن بقيت بقاء نفس وما حيّ على الدنيا ببق
 كأن الشيب والأحداث تجري إلى نفس الفتى فرسا سباق
 فأما الشيب يدركه وإما يلاقي حتفه فيما يلاقي^(٣٢٠)
 ويرى الشاعر أنّ لا مناص من اقتناص اللذة من النساء على الرغم من شيبته، فهو لا
 يزال يبهر المتطلعات من الرواق، يقول:

فإن تك لمّتي بالشيب أمست شميظ اللون واضحة المشاق^(٣٢١)
 فقد أغدو بداجية أراني بها المتطلعات من الرواق
 إليّ كأنهن ظباء قفر برهبي أو بباعجتي فتاق^(٣٢٢)
 وقد تلهو إليّ منعمات سواجي الطّرف بالنظر البراق^(٣٢٣)

ولكن احساس الشاعر بالرغبات على الرغم من كبر سنه وحبّه لمواصلة اللذة، فالنساء
 الحسان لا يبادلنه الرغبة نفسها ليؤدي ذلك إلى إزالة الشعور بالشيخوخة والهرم، يقول
 الشاعر:

يرامقن الحبال بغير وصل وليس وصال حبلي بالرماق
 وعهد الغانيات كعهد قين ونت عنه الجعائل مستذاق^(٣٢٤)
 كجلب السوء يعجب من رآه ولا يشفي الحوائم من لِماق^(٣٢٥)

فلم يبق لاستعادة أمجاد الشباب ولذاته إلا ذكره للصراع مع المحيط القاسي، وصراعه
 للسنين الشداد، فالريح والغبار الأسود، وغيرها تعدّ من مظاهر صراع الإنسان مع الطبيعة
 القاسية، التي وإن تغلب عليها في شبابه إلا أن الشيخوخة توحى له بالوهن والضعف، فهو

^(٣٢٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ١٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٣٢١) المشاق: المشط، وجذب الكتان في مشقة حتى يخلص خالصه، والمشاقة: المشاطة. ينظر: لسان
 العرب، مادة (مشق): ١١٦/١٣.

^(٣٢٢) رهبي: (بفتح أوله وسكون ثانيه)، موضع في ديار بني تميم في أعالي الصمان، ينظر: معجم ما استعجم من
 أسماء البلاد والمواضع: ٦٧٩/٢؛ معجم البلدان: ٤٠١/٤. وفتاق: جبل في أرض تيماء. ينظر: معجم ما استعجم من
 أسماء البلاد والمواضع: ١٠١٤/٣؛ معجم البلدان: ١١٤/٦.

^(٣٢٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ١٧؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٣٢٤) اشارة ابن منظور إلى أنّ القين إذا تأخر عنه أجره فسد حاله مع أخوانه، فلا يصل إلى الاجتماع بهم على
 الشراب ونحوه. ينظر: لسان العرب: مادة (ذوق): ٧١/٥.

^(٣٢٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ١٧، عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

يقول:

وكم قاسيت من سنة جماد تعرض اللحم ما دون العراق
إذا أفنيتهما بدلت أخرى أعدّ شهورها عدد الأواقي
فأفنتني السنون وليس تفنى وتعداد الأهله والمحاق^(٣٢٦)
وهنا ينكسر الشاعر بين يدي ضربات الزمان التي ألمت به إلى الأحاساس بالضعف والوهن، ومهما بلغ الإنسان من القوة والبأس فإنه لم يبلغ قوة الأسد الذي لم يستطع أن يسبق قوة الأحداث، إذ يقول الشاعر:

وما سبق الحوادث ليث غاب يجرّ لعرسه جزر الرفاق^(٣٢٧)
وكذلك البطل الذي لا تستطيع أن تقهره الفرسان فإنه إن سلم من حوادث القتل، إلا أنه لم يسلم من الشيخوخة والهرم، التي تؤول به إلى الموت أيضاً إذ يقول في ذلك وهو يختم قصيدته بسؤال وجودي محير إذ يقول:

فذلك إن تخطاه المنايا فكيف يقيه طول الدهر واق^(٣٢٨)
فأحداث تلك القصيدة كانت تدور حول رثاء الشاعر لنفسه، وما كان تذكر أخيه مالك، إلا باعثاً خارجياً، استغرق البيت الأول وصدر البيت الثاني فقط، وذلك يعد مفتاح القلق إلى الوجود الذي يؤول بالمرء إلى الفناء.

ولعل مفتاح هذا القلق يكمن في لفظة اليأس الواردة في مطلع القصيدة، التي تتدفق منها مشاعر الضجر من الوجود، والحمى والنكد، التي لا بدّ أن تؤول إليه مصير أي حياة نشطة^(٣٢٩)، فيري الشاعر نهشل أنه في فوضى لا معنى لها، فالموت قتلاً أو شيخوخة يعيق تحقيق الذات الانسانية وتطلعاتها المستقبلية، ولكن القلق يأخذ مشروعيته لأنه سمة ترتبط بالانفس الانسانية وهي بطبيعتها ((تسكن الى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه))^(٣٣٠)، فالقلق على ما يبدو سمة انسانية عامة تعتري الانسان إزاء الزمان والمجتمع، وهو يعي وجوده

^(٣٢٦) م.ن: ١٨/٨؛ م.ن: ١٢٥.

^(٣٢٧) م.ن: ١٨/٨؛ م.ن: ١٢٥.

^(٣٢٨) م.ن: ١٩/٨؛ م.ن: ١٢٥.

^(٣٢٩) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة

منيمنة، بيروت، ١٩٦١م: ٣٢٤، ٣٢٥.

^(٣٣٠) عيار الشعر: ٣٨.

الذاتي والمجتمعي، وهذا ما عُرف به الشاعر نهشل بن حري:

المبحث الثاني الفخر

لم تكن الحياة العربية قبل الإسلام خاضعة لسلطة مركزية تنظم علاقاتها الاجتماعية، وتحل نزاعاتها وصراعاتها الداخلية، وتضمن فيها حقوق الفرد والجماعة وتحدد واجباتهم، أو - في الأقل - وجود ثوابت نوعيّة للعقاب والثواب، لذا عاش معظم العرب بحال انفلات كانت تنذر بحياة مضطربة لا ضابط لها، لولا القيم العرفية والخلقية التي خضع لها الفرد العربي طوعاً، إثر ذوبانه في القبيلة^(٣٣١).

وعلى الرغم من احترام العربي للضابط العرفي والأخلاقي، إلا أنه كان معرضاً للانتهاك، إذ كانت النزعة الفردية تدفع الفرد ((إلى رفع كلّ ضغط وتثبيت الحقوق الدائمة (للأنا) تجاه الواجبات الجماعية وتعلق من ناحية أخرى بجماعته بصورة عميقة وعفوية قد تصل إلى حدّ التضحية بالنفس...))^(٣٣٢).

لكن هناك قطباً ثالثاً ظهر بظهور نور الاسلام، الذي ضمّ النظم الفردية والقبلية تحت مسمى واحد هو (الدولة)، ولكن هذا لا يعني أنّ جميع النظم القبلية قد انخرطت في النظام الجديد، وانسلخت على الفور عن سالف عهدها، بل ظلّ الهاجس القبلي حاضراً، فكانت ((الصورة التي تطالعنا عن منازعة الماضي للحاضر، فلمّا تجدها تدور في مجال الاعتقاد الديني، بل نجدها بكثرة وفيرة واضحة في المقابلة بين القبيلة ومفهومها من السلطة والدولة بما تنطوي عليه الكلمة من مضامين ومعانٍ، وسيكون لهذه الجدلية شأن كبير في حقبة امتدت قرناً ونيفاً، وقد واكبها الشعر...))^(٣٣٣)، الذي جسد جانبا كبيرا من هذه الجدلية بالفخر، بأنواعه المختلفة، القبلي، والأسري، والشخصي، وذلك ما ظهر في فخر شاعرنا نهشل بن حرّي، وسندرسه على النحو الآتي:

^(٣٣١) ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي: ١٧٤.

^(٣٣٢) ينظر: تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير: ٣٧/١.

^(٣٣٣) الظاهرة الادبية في صدر الاسلام والدولة الاموية، احسان سرريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١م: ٩٨.

١ - الفخر القبلي:

تبين مما سبق أنّ الشاعر نهشل بن حرّي كان أميل إلى الانتظام في نظام القبيلة منه إلى نظام الدولة، إذ كان يخوض غمار الأحداث إلى جانب قبيلته بسيفه ولسانه، وقد نحا بفخره منحيين؛ الأول: الفخر بالقيم الجاهلية لاتفاق مضمونها مع المضامين الروحية له، والثاني: الفخر بالقيم التي أقرها الاسلام.

أ - الفخر بالقيم الجاهلية:

من بين أهم القيم الجاهلية قضية الغزو القبلي، الذي تهدر فيه دماء الآخرين والاعتداء على اعراضهم وسلب أموالهم ونهبها، وذلك الغزو لا يهدف إلى هدف سام، كما هو الحال في الاسلام، الذي يحتكم إلى مبدأ الحلال والحرام على وفق شريعة الله تعالى، وإنّما كان الغزو القبلي يحتكم إلى منطق القوة والشعور بالتفوق والتكبر وغلبة الآخرين، وعليه يكون هذا المنطق منطقاً غير إنساني شامل، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

لنا هضبة صماء من ركن مالكٍ وأسد كراء لا توزع بالزجر
مداريه ما يلقي به أو مضيعةٍ أخوهم ولا يغضون عيناً على
وتر (٣٣٤)

فشاعرنا - هنا - قد افتخر بفعال جاهلية، ومنها أخذ الثأر في قوله: ((لا يغضون عيناً على وتر البيت))، وتتكرر نغمة الثأر في غير مكان لدى الشاعر، بدافع قبلي ذاتي لم يلتجئ إلى سلطة عليا، حتى لو كانت دينية روحية، إذ يقول:

وليلة زيد الخيل نالت جياننا مناها وحظا من أسارى ومن ثأر
ونحن ثأرنا من سميّ ورهطه وظبيان ما في حي ظبيان من وتر (٣٣٥)
وهكذا يلح الشاعر مفتخراً بقيم الثأر القبلية والثأر في جوهره خطأ لأنه فعل من أفعال الارادة الذاتية، فهو قائم على الانتقام، وعليه فهو يتفق مع مضمونه، ويعدّ خطأ جديداً، وفي النهاية يولد خطأ ثالثاً ورابعاً، وهكذا يتكرر هذا الخطأ في سلسلة لا حد لها عن طريق الانتقام

(٣٣٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨ / ٣٥، ٣٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧. مدارية: قريته، ينظر: لسان العرب، مادة (مدر): ٥٥ / ١٣.

(٣٣٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨ / ٣٩؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

الفردى البدائي^(٣٣٦)، وبهذا يختلف مضمون الثأر عن مضمون القصاص، الذي فيه الحياة، لأنه ينهي سلسلة القتل بقتل الجاني نفسه، ولا يتجاوز إلى أقاربه أو أبنائه كما في الثأر، قال تعالى: (وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ)^(٣٣٧).

ويفتخر الشاعر ببأس قومه وشدة سطوتهم وفتكهم بالخصم استناداً إلى عرف القبيلة أو حكمها، يقول الشاعر:

ونحن فلينا لابن طيبة رأسه على مفرق الغالي بأبيض ذي أثر
ونحن خضبنا للخطيم قميصه بدامية نجلاء من واضح النحر
وحبي سُلَيْط^(٣٣٨) قد صبحنا ووائلنا صبح منيا غير ماء ولا خمر^(٣٣٩)

ففي البيت الأول نزع الشاعر بفخره القبلي نحو السخرية اللاذعة من ابن طيبة، وذلك ديدن الجاهليين في خصوماتهم القبلية إذ ((أوحت نزاعات القبائل والأرهاط إلى حد بعيد بتلك القصائد التي امتزج فيها الفخر بالهزء والهزاء))^(٣٤٠) واستصغار الخصم كما فعل الشاعر نهشل بن حري في البيت الثالث بتصغير اسم قبيلة سلط إلى سُلَيْط.

ثم نلاحظ الشاعر يواصل فخره بالغزو وكسب الغنائم بعد انتزاعها من أيادي أصحابها عنوة وبحد السيف، وفي ذلك يفخر شاعرنا مخلصاً لتلك الغزوة شعراً بقوله:

ونحن حبسنا الخيل أن يتأوَّبوا على شجعات والجياد بنا تجري
حبسناهم حتى أقروا بحكمننا وأدى أثقال الخميس إلى صخر^(٣٤١)

ويبدو لنا واضحاً مدى فخره بالسلب والغزو من عجز البيت الأخير بقوله: (وأدى أثقال الخميس إلى صخر) أي الغنائم والحمل الثقيل حازه جيش قومه، وفي البيت الثاني نقف عند لفظة (حكمننا) لدى مضمون القصة، التي يعبر عنها هذا الحكم، هل مضمون انساني؛ أم

^(٣٣٦) ينظر: اصول فلسفة الحق، هيجل، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إمام عبد الفتاح إمام، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٣ م، المجلد الأول: ٣٦.

^(٣٣٧) سورة البقرة: ١٧٩.

^(٣٣٨) وهم بنو سلط بن عمرو بن سلسلة بطن من طيء من كهلان من القحطانية، ينظر: معجم القبائل العربية القديمة والحديثة: ١/٢: ٥٤.

^(٣٣٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٣٩؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٨.

^(٣٤٠) تاريخ الأدب العربي، ريبلاشير: ٢/ ٢٨٨.

^(٣٤١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٤٠؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٨.

لا؟يشير الشاعر هنا إلى حادثة الحارث بن عمرو بن حجر الكندي الذي قال لصخر بن نهشل بن دارم: هل أدلك على غنيمة ولي خمسها؟ فقال صخر نعم: فدلّه على أناس من أهل اليمن، فأغار عليهم بقومه فظفر و(ملأ يده وأيدي أصحابه من الغنائم، فأراد صخر قومه على أن يعطوا الحارث ما جعل له، فأبوا ذلك عليه، وفي طريقه ثنية متضابقة يقال لها (شجعات)، فلمّا دنا صخر منها وقف على رأس الثنية وقال: أزمّت شجعات بما فيها فقال: حُمّره بن ثعلبة بن جعفر بن يربوع، والله لا نعطيه شيئاً من غنيمتنا ثم مضى في الثنية فحمل عليه صخر فقتله فلمّا رأى ذلك الجيش أعطوه الخمس، فدفعه إلى حرث، فقال في ذلك نهشل في الأبيات الآنف الذكّر^(٣٤٢)، مفتخراً بشدة سطوة قومه، على أناس آمنين ليس بينهم وبين قبيلته عداوة أو ثأر إلا لمجرد كونهم أضعف منهم، فكان الضعيف غنيمة للقوي.

وقد جاءت نغمة السطو والقوة معبرة عن شدة انفعال الشاعر ونشوته، ويظهر ذلك في سياق الفخر بالقوة والفتك وتخضيب الرؤوس بالدماء، وذلك في ورود الأفعال الماضية التي تدل على صلابة الفعل والانتهاه منه، مثل: (فلينا، وخضبنا، وحبسنا...) إلى غير ذلك من ألفاظ البأس والسطوة والفتك بالآخرين حتى اثنوا بخصومهم، وقد ثقلت عليهم ديّات القتلى، إذ كنى الشاعر عن ذلك بأنّ قومه (مصابو المال) في قوله:

هم القوم يبنون الفعال وينتمي إليهم مصاب المال من عنت الدهر^(٣٤٣)

ومن مظاهر الفخر بالقيم الجاهلية افتخار الشاعر بأنّ قومه متمردون على سلطة دولة المنذرة بزعامة (ذي القرنين)^(٣٤٤)، وقد جاء التمرد لا في سياق الجور والظلم وغير ذلك من مظاهر التمرد المشروعة، بل جاء في سياق الفخر القبلي حسب، أي التمرد من أجل التمرد نفسه، فهو يقول:

^(٣٤٢) ينظر: كتاب الفاجر: ٣٩؛ وقيل في تلك الحادثة المثل العربي الشهير: (أنجز حرّاً ما وعد) وأول من قاله الحرث بن عمرو بن أكل المرار الكندي، ينظر: جمهرة الأمثال: ٣٠/١.

^(٣٤٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٣٥؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٧.

^(٣٤٤) (ذو القرنين) هو المنذر الأكبر ابن ماء السماء، وهي أمّه، وهو جدّ النعمان بن المنذر ملك المناذرة، لقّب بذي القرنين لظفرتين كانتا في جانبيه. ينظر: معجم الشعراء، للمرزباني: ٢٦٩؛ لسان العرب، مادة (قرن): ١١/ ٣٦١.

أَلَا أَيُّهَا الْمَوْتَلِي إِنَّ نَهْشَلَا
فَلَمَّا غَلَبْنَا الْمَلِكَ لَا يَقْسِرُونَنَا
وَصَدَّ ابْنُ ذِي الْقَرْنَيْنِ عَنَّا وَرَهْطُهُ
وَقَدْ عَلِمْتَ أَعْدَاؤُنَا أَنَّ نَهْشَلَا

عَصُوا قَبْلَ مَا آلَيْتَ مَلِكَ بَنِي
نَصْر (٣٤٥)
قَسَطْنَا فَأَقْبَانَا مِنَ الْهَيْلِ وَالْبَشَرِ
تَسِيرُ بِمَا بَيْنَ الْمَشَارِقِ (٣٤٦)

يصور الشاعر هنا واقعة (يوم رحران الثاني)^(٣٤٩) بين بني دارم من جهة، وملك الحيرة قبيلته هوازن من جهة أخرى، بعد أن أجار ضمرة بن ضمرة الحارث بن ظالم المرّي، ومهما كانت الأسباب الموضوعية في التاريخ إلا أنّ الذي يهمنّا هو أن الشاعر لم يذكر مسوّغا عقليا للتمرد على الدولة، صحيح أنّ علاقة الدولة شيء خارجي على الفرد؛ لأنّه سيحده ويلزمه بأفعال معينة إلا أنّها تعلو على المصالح الذاتية والنزوات الفردية، لكن الدولة - في الوقت نفسه - تحمي الفرد من تجاوزات فرد آخر، فلا بدّ إذن من أن يشعر الإنسان المتحضر بأنّها ليست غريبة عليه^(٣٥٠)، وقد أقرّ هذا المبدأ الاسلام في قوله تعالى: (أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ)^(٣٥١)، وهذا الأمر لم يتضح عند شاعرنا، ولو نضج وتهذب بقيم الاسلام لجاء فخره مسوّغا تسويغا عقليا، أو وجدانيا، أو على الأقل لجاء في سياق الحفاظ على القيم القبيلة مثل: (الإجارة) التي وردت في الحادثة التي كانت سببا لنشوب المعركة بين قومه ورهط ذي القرنين، وكانت سببا لهذا الفخر، ولكن كلّ هذا لم يحدث لطغيان الروح القبلية في الفخر، وقد ملأت هذه العاطفة عليه روحه فلم تدع مجالا للفكر أن يرتقي الى مستوى انساني عام، لذلك ظلّ الفخر قبليا جافا.

ب - الفخر بالقيم التي أقرّها الإسلام:

(٣٤٥) بنو نصر بن ربيعة بن الحارث بن مسعود بن مالك بن غنم بن نمارة بن لخم، وهؤلاء رهط المنذر اللخمي ملك الحيرة. جمهرة أنساب العرب: ٣٩٦، ٣٩٧.

(٣٤٦) المشارق: جمع مشرق، وهي قرى حوران. ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ٧٩٣/٣؛ معجم البلدان: ١٣١/٥ و ٢٦٨/٨.

(٣٤٧) القهر: اسم موضع في بلاد بني جعدة. ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع: ٤/ ١١٠؛ لسان العرب، مادة (قهر): ١١٤/ ١٣٤.

(٣٤٨) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٣٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

^(٣٤٩) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢/٢٠٩؛ الكامل في التاريخ: ١/٦٠٢.

(٣٥٠) ينظر: اصول فلسفة الحق: ٥٤.

(٣٥١) سورة النساء: ٥٩.

كان للعرب قيم تجتمع تحت لفظة (المروءة) كالشجاعة والكرم والنجدة وحماية الجار المستجير، ومن ذلك قول الشاعر نهشل بن حرّي:

لنا إبل لم نكتسبها بغدرة ولم تغن مولاها السنون الأحامسُ
نُخلّيها عن جارنا وشريبننا وإن صبحتنا وهي عوجٌ خوامسُ
ونحبسها في كلّ يوم كريهة وللحق في مال الكريم محابسُ
وحتى تريح الذمّ والذمّ يتقى ويروى بذات الجمّة

نلاحظ أن الشاعر أشار إلى كسب المال بالطرق المشروعة ولعلها أن تكون من الأعراف الجاهلية التي تنتطوي على أعراف الفروسية التي تأبى الغدر، وقد نبذ الاسلام سمة الغدر وحاول مراراً اجتثاثها من نفوس المسلمين، إذ عدّ الإيمان مقيداً بتوجيه قول الرسول محمد: ((لكل غادر لواء يوم القيامة، يقال هذه غدرة فلان))^(٣٥٤)، وكذلك أشار الشاعر إلى صفة الكرم وحماية الجار والذود عن حماه وصيانة عرضه في فخره القبلي، وهي من الصفات التي أقرّها الاسلام واقتخر بها نهشل بن حرّي، وفي هذا الشأن فخر الشاعر بما تحلى به قومه من هذه الخصال، قائلاً:

وجار منعناه من الضيم والخنا وجيران أقوامٍ بمدرجة الدهر
إذا كنت جاراً لامرئٍ فارهب الخنا على عرضه إنّ الخنا طرف الغدر
وذد عن حماه ما عقدت حياله بحبك واستره بمالك من ستر^(٣٥٥)

نلاحظ أنّ الشاعر انتقل من الفخر القبلي في البيت الأول الذي يظهر فيه ضمير الجماعة (نا) إلى اطلاق كلّ ذي مغزى انساني بأسلوب صياغة الحكمة وقد حقق ذلك اسلوب الشرط في قوله: (إذا كنت جاراً... البيت)، ومثل هذه الصياغة تصلح لصياغة الحكم والأمثال التي لها دلالة إنسانية عامّة، وكل ذي دلالة انسانية فقد أكدّه الإسلام، لأنّ الاسلام دين الانسانية جمعاء وقد ورد عن الرسول الأعظم [في حديث قدسي قوله: ((ما زال جبريل يوصيني

^(٣٥٢) ذات الجمّة: المكان الذي يجتمع فيه الماء، ينظر: لسان العرب، مادة (جعم): ٣٦٥/٢، والمتغامس: من الغمس

وهو ارساب الشيء بالشيء السائل، ينظر: لسان العرب: مادة (غمس): ١٢١/١٠.

^(٣٥٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩، ١٢٠.

^(٣٥٤) صحيح مسلم، للإمام أبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (٢٠٦-٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد

عبد الباقي، دار الحديث القاهرة: ١٣٦٠/٣.

^(٣٥٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٦/٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

بالجار حتى ظننت أنه ليورثه))^(٣٥٦).

ومن القيم التي حثَّ عليها الاسلام صفة الصبر، وقد جاءت هذه الصفة في موضع الفخر القبلي، قال الشاعر:

نقائذ أمثال القتلى أعوجية^(٣٥٧) وجرداً تداوى بالغريض^(٣٥٨) وبالنقر
نعوذها الأقدام في كل غمرة وكرا بأيد لا قصار ولا عسر
ويوم كأن المصطلين بحرهم وإن لم تكن ناراً قياماً على الجمر
كأن رماح القوم في غمراته نواشط فرأط نواضح في بئر
صبرنا له حتى يريح وإنما تفرج أيام الكريهة بالصبر^(٣٥٩)

وقد جاءت صياغة البيت الذي تضمن معنى الصبر صياغة تامة كصياغة الحكم والأمثال، بإيجاز ألفاظه وكثافة معانيه.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الفخر القبلي بالقيم التي أقرّها الاسلام ولم تأت مستقلة، أو أنّها جاءت في سياقات دينية، أو انسانية، وإنما وردت في سياق المنجزات القبلية التي تحتكم إلى الأعراف القبلية السائدة، وقد تكون من منظور الاسلام غير مقبولة، فالصبر مثلاً جميل عندما يكون في سبيل الله تعالى ولكن الصبر على الشدائد في الغزو القبلي يكون مذموماً، إلا أن الصبر والكرم والشجاعة وغيرها من صفات المروءة حسنة في ذاتها والذي طبع عليها في الجاهلية يمكن أن يطبع عليها في الاسلام في حين إنّ الغدر والظلم وغيرها تعدّ من المنكرات في ذاتها ومن جبل عليها فإنّه محتاج إلى مدّة طويلة لتهديبها أو تركها.

٢ - الفخر الأسري:

على الرغم من الانتماء القبلي القوي لدى الشاعر نهشل بن حرّي، إلا أن الانتماء الأسري ظلّ هو الأقوى في نفسه ولاسيما إن لتلك الأسرة فضائل وميزات فنية تقر بها القبيلة إذ كانت لها ميزات أدبية وملكات بلاغية، إذ يقول ابن سلام الجمحي: ((هم ستة لا أعلم في

^(٣٥٦) صحيح مسلم: ٢٠٢٥/٤.

^(٣٥٧) أعوجية: منسوبة إلى أعوج، وهو جواد كريم، ينظر: أدب الكاتب: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الكوفي المرزوي الدينوري (ت ٢٧٦ هـ)، حققه وضبط غريبه وشرح أبياته والمهم من المفرداته: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ٤، (١٣٨٢ هـ - ١٩٦٣ م): ١٠٩؛ لسان العرب: مادة (عوج)، ٤٥٥/٩.

^(٣٥٨) الغريض: أطيّب سويق، ينظر: لسان العرب: مادة (غرض): ٥٠/١٠، ٥١.

^(٣٥٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٨ / ٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧، ١١٨.

تميم رهطاً يتوالون توالي هؤلاء^(٣٦٠)، إذ كانت تلك المكانة المتوارثة أباً عن جد نقطة إنطلاق واقعية تشهد على صدق الفخر الأسري، الذي أجاد فيه الشاعر، إذ كان أول فخره الأسري بأبيه حرّي بن ضمرة الدارمي، إذ يقول فيه:

أبى فارس الجونين قد تعلمونه ويوم خفاف سارّ في لجب مجر^(٣٦١)

ويبدو أن فخره هذا منبثق عن حالة نفسية عنيفة لكثرة المفردات الحربية في البيت مثل (فارس الجونين، يوم خفاف، لجب، مجر). ثم يفخر بأفراد رهطه منقباً عن محامدهم بالقول:

ومّا الذي أدّى من الملك مازنا^(٣٦٢) جميعاً فنجاها من القتل والأسر
إذا نهشل ثابت السيّ فما بنا إلى أحدٍ إلا إلى الله من فقر
يعارض أرواح الشتآن^(٣٦٣) جابرٌ إذا أقبلت من نحو حوران أو مصر^(٣٦٤)

فالمتمأل لتلك الأبيات يلحظ الشاعر يميل إلى تضخيم ذوات رهطه المتمثل تباعاً بـ(مازن، نهشل، جابر)، إذ يفخر بهم، بتعداد مآثرهم البطولية وهم يذودون عن حياض قبيلتهم، ونلاحظه قد مال إلى التكتيف والتركيز لكن دون تعمل واشغال ذهن، إذ يتحدث عن واقع أسري يعجّ بالقتل والقتال.

ثم يفخر الشاعر بجده وخاله مسنداً لهم خلال الحسنة من سمات قبلية إذ يصف تفردهم في الكرم قائلاً:

لعمرى لقد أعطى ابن ضمرة ماله رفاقاً من الآفاق مختلقي النجر^(٣٦٥)
قرى مئة أحمى لها ونفوسها على حين لا يعطي الكريم ولا يقري
ثم يفخر بخاله فيقول:

وخالي ابن جوّاس سعي سعي ماجدٍ فأدّى إلى حيّي قضاة من بكر^(٣٦٦)

^(٣٦٠) طبقات فعول الشعراء: ٥٨٣/٢.

^(٣٦١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٨ / ٨، عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(٣٦٢) مازن بن عمرو بن تميم جدّ جاهلي، ينظر: الاشتقاق: ٢٠٢، ٢٠٣؛ الاعلام: ١٢٤/٦.

^(٣٦٣) الشتآن: الخيل والركبان، ينظر: لسان العرب: مادة (شتا): ٣٠/٧.

^(٣٦٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٤١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(٣٦٥) النجر والنجار: الأصل والحسب، اللسان، مادة (نجر): ٥١/١٤.

^(٣٦٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩ / ٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٨.

والذي يبدو أنّ خال الشاعر (ابن جواس)^(٣٦٧) كان قد حكم بين قبيلتي قضاة وبكر لينقذ النفوس من غمرات الحروب، وفي قصيدة أخرى يتحول الشاعر إلى أخيه مالك بن حري، ليفخر ببطولاته وسط المعركة إذ تفرّ الأبطال من بين يديه فرار الطيور من الصقر المنقض عليها وهذا الفارس ذو غرّة لم يتوارّ عن أحد وسط المعركة بقوله:

ولا بطلٌ تفادى الخيل منه فرار الطير من بردٍ بعاق
كريمٌ من خزيمة أو تميم أغرُّ على مسافعةٍ مزاق
فذلك أن تخطأه المنايا فكيف يقيه طول الدهر واق^(٣٦٨)

وتلك المعالجات الفخرية بأسرته كانت بأسلوب بدويّ رصين، فكل شيء في رهطه الأسري هو مدعاة للفخر والاعتزاز، وقد جاءت في أسلوب الطباق الذي هو من المحسنات المعنوية، ويفيد في جلاء الصورة المفتخر بها حين تكون جوار ضدها على وفق مقولة وبضدها تتعرف الأشياء.

ولا يغيب عن أذهاننا الترابط التام بين الفخرين القبلي والأسري لدى الشاعر رغبة منه في اعلاء شأن عشيرته ورهطه إبداعاً، إذ لحظته يتوق - دائماً - إلى عرض السجايا الحميدة لقومه (قبيلة ورهطاً)، ولم يتأت ذلك للشاعر من المصادفة، وإثما كانت أفعال الفرد في القبيلة تصب في مصلحة الجماعة، وكانت الجماعة تعلي من شأن الفرد المتميز وتقدمه، إذن هناك علاقات متبادلة بين الفخر القبلي العام والفخر الأسري الخاص.

٣- الفخر الشخصي:

يرجع هذا الضرب من الفخر إلى الاعجاب بالنفس، إذ يميل الشاعر إلى اظهار ذاته في موقف يدفعه إلى التميّز من قبيلته، أو الانتصاب تجاه العدو ذاكراً محاسنه وصنائه الفردية، والتعني بالنفس بدافع حربي^(٣٦٩).

^(٣٦٧) ابن جواس بن ثابت بن سويد بن حارث الكلبي، لقب أبوه بالقعطل لقول أحد الشعراء فيه:

فظلّ يمنيّني الأمانى خالياً وقعطل حتّى سئمت مكانيا

ينظر: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك: ٥٤١/٥؛ شرح الحماسة للتبريزي: ١/١٤٥؛ لسان العرب مادة (شام)، ٨/٧، ومادة (خرط)، ١٤/٤؛ معجم شعراء لسان العرب: ١٠٨؛ معجم الشعراء الاسلاميين: د. حاكم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان، ناشرون: ٥٥.

^(٣٦٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٣٦٩) ينظر: تاريخ الادب العربي، ر. بلاشير: ٢٧٩/٢.

ونهشل بن حرّي يمثل النموذج الحقيقي للشاعر العارف بحق قبيلته وأسرته قبل ذاته لذلك أملّى على نفسه واجب العناية بمصالح قبيلته على أعدائها جميعاً، ووعيه الحاد بالانتماء إليها بطاقته الشعرية، التي تعبر عن نفس تلتهب شرراً لتلك النصرّة، وهذا أمر جدير بحسن الاستقصاء، فميدانية نهشل كانت في الكلمة الشعرية، كما كانت مع السيف بقوله:

وقد علمت جمخ^(٣٧٠) القبائل أنني إذا ما رميت القوم اسمع ذا الوقر^(٣٧١)
برجم قوافٍ تخرج الخبء في الصفا وتنزل بيضات الأثوق من الوكر^(٣٧٢)
وذلك اعتزاز بالنفس - لدى الشاعر - لا يمكن عدّه انفصاماً عن القبيلة أو توجه نحو تضخيم الذات، بل هو انبثاق الثقة بالنفس ضمن ضوابط القبيلة التي تتغنى به ويتغنى بها؛ لأنّ في مجدها مجده وفي عزها عزه، وهي السياج المتين الذي لا يخرج منه وخروجه يعدّ مروفاً، وقد جسد ذلك بقوله:

فإني وقومي إن رجعت إليهم كذي العلق آلى لا ينول ولا يشري^(٣٧٣)
فأظهر شدّة لُحمته وعلوقه بقبيلته، وعدم انفصامه عنها، ولكنه لم ينسَ ذاته إذ يتسم بالشجاعة المتوارثة أباً عن جدّ، بقوله:

وما زال ركني من ورائه يرتقي وفارس هيجا ينفض الصدر واقف^(٣٧٤)
ويبدو أنّ الدور البطولي الذي اتسم به كلّ من الشاعر والقبيلة قد حققا من خلاله انجازات كبيرة للقبيلة ويتجلّى ذلك في الدور الميداني للشاعر، باخماده نيران فتن قومه بعد أن تهاكوا قتلاً بينهم في قوله:

هديت لمنجي القوم من غمراتها نجاء المعلّى يستبين ويعطف^(٣٧٥)(٣٧٦)

(٣٧٠) الجمخ: الكثير وجمخ يجمخ جمخاً: فخر، ينظر: لسان العرب: مادة (جمخ): ٣٤٧/٢.

(٣٧١) الوقر: ثقل في الأذن، ينظر: لسان العرب: مادة (وقر): ٣٦٤/١٥.

(٣٧٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٤٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

(٣٧٣) م.ن، ٨/ ٣٤؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

(٣٧٤) عشرة شعراء مقلون: ١٢٣.

(٣٧٥) المعلّى: العلّ والعلل: الشربة الثانية. ينظر: لسان العرب، مادة (علل): ٢٦٥/٥. ويستبين: البين في كلام العرب جاء على وجهين: يكون البين: الفرقة، ويكون الوصل، ينظر: لسان العرب، مادة (بين): ٥٥٩/١، وعطف يعطف عطفًا، انصرف، ورجل عطوف، يحمي المنهزم، ينظر: لسان العرب، مادة (عطف): ٢٦٨/٩.

ثم يتجلى موقفه فخراً بنفسه و غمراً لقومه لارتكابهم باطلاً في الاقتتال بينهم بقوله:

وقومٌ تمنوا باطلاً فرددتهم وإن حرفوا أنيابهم وتلهفوا

إذا ما تمنوا منية كنت بينهم وبين المنى مثل الشجا^(٣٧٧)

يتحرف^(٣٧٨)

ومن المواقف التي شهدها الشاعر ورسم لها طريق الحل ما نقله أبو الفرج الاصفهاني في ترجمة (الأشهب بن رميلة من ارتجال خطابي لهشل بن حرّ؛ لاستعمار الحرب بين بني قطن وبني جرول، الذي آل حلها إلى تسليم الجاني^(٣٧٩) الذي سبب هذه الحرب وتم قصاص القوم منه، وأرى أن دور الشاعر الخطابي السلمي كان قد ظهر في شعره إذ يقول في اخماده لنار الحرب بين قومه من بني قطن وبين بني جرول التي طالّت ليلة كاملة من دون أن ينتصف أحدهم إذ قال:

وليلة نجوى مرجحٌ ظلامها حواملها من خشية الشرّ دلف^(٣٨٠)

ونحن نعلم إن العرب أهل إباء وأنفة وفخر فأصبحوا يتفاخرون بكل شيء، ويتعاضمون في الأيام والمآثر، ويفتخرون بقطع الصحراء واقتحام مجاهيلها، ونهشل بن حرّ راح يتغنى بتلك السمة بقوله:

^(٣٧٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣.

^(٣٧٧) الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم وغيره، ينظر: لسان العرب، مادة (شجا): ٤٠/٧.

^(٣٧٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣. والتحرف: العدول عن النهاية، ينظر:

لسان العرب، مادة (حرف): ١٢٨/٣.

^(٣٧٩) الجاني هو الرباب بن ثور بن ابي حارثة بن عبد الدار بن جندل بن نهشل بن دارم في النسب وكان أخوه

الأشهب بن رميلة قد سلمه إلى بني قطن فضربوا عنقه وندم على فعلته تلك وقال في قصيدة يرثيه مطلعها:

أعيني قلّت عبرة من أخيكما بأن تسهرا ليل التمام وتجزعا

وباكية تبكي الرباب وقائل جزى الله خيراً ما أعف وأمنعا

ينظر: الأغاني: ٢٢٤-٢٢٦.

^(٣٨٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣. والدليف: المشي الرويد، إذا مشى المرء

وقارب الخطو، ينظر: لسان العرب، مادة (دلف)، ٣٨٩/٤، ويريد الشاعر أن هذه الليلة كانت ثقيلة بشرها فكان سيرها ونيداً.

فلا يبعد مضائي في الميامي وإشرافي العلاية وانصفاقي^(٣٨١)
وغبراء القتام جلوت عني بعجلي الطرف سالمة الماقي
ثم يقول:

وقد طوّفت في الأفاق حتّى سَئمت النصّ^(٣٨٢) بالقلص العتاق
هبطت السيلحين وذات عرق وأوردت المطيَّ على حُذاق^(٣٨٣)

الشاعر يقف هنا عند حادثة موضوعية مستمدة من معاناته التي شاقها فهو لم يلفق المعاني والصور، بل أخذ يتناول الواقع ولا شك في أن هذا التعامل يعد أثراً من آثار البيئة وصفاء الذهن واعتدال المزاج، وهذا يدلنا على عقلية هادئة مستقرة لا اضطراب فيها ولا غموض ولا إيهام ولا إغراق في التأمل، ولكن هذا الوضوح الشعري في فخر نهشل بن حرّي لا يعني السذاجة أو البدائية بقدر ما فيه من معاني وأخيلة ولغة راقية ورقية عقلية وصفاء ذهني، وعناية فنية فائقة في صناعة الشعر وصياغة ألفاظه لإحكام معانيه.

ويمكننا أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن ذات الشاعر متماهية في حبّ جماعتها، فتناوبت بين العاطفة والفكر العقلي، فأما العاطفة فإبداعه الجميل هويتها، وأما الفكر فواجهته النصح والموعظة التي أسداها لقومه المتناحرين حتى ندموا على التغاضي عنها بقوله:

فلَمَّا رأى ما غِبُّ أمري وأمره وولّت بأعجاز الأمور صدور^(٣٨٤)
تمنى نئيشاً أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور^(٣٨٥)

وتلك السمة الذاتية - المنضوية تحت الاسم الجمعي - القبلي - امتاز بها الشاعر

(٣٨١) العلاية: اسم موضع، لم يحدده ياقوت الحموي. ينظر: معجم البلدان: ٤/١٤٥. ولسان العرب، مادة (علا): ٩/٣٨٤، والصفائق: صوارف الخطوب وحوادثها الواحدة صفيقة. ينظر: لسان العرب، مادة (صفق): ٧/٣٦٨.

(٣٨٢) النص والنصيص، السير الشديد والحث. ينظر: لسان العرب، مادة (نصص): ٤/١٦٣.

(٣٨٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/١٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٥. والسيلحين: أسم موضع قرب الحيرة ضارب في البر قرب القادسية، ينظر: معجم البلدان: ٣/٢٩٨، وذات عرق: اسم موضع لأهل العراق، وهو الحد الذي يفصل بين نجد وتهامة، ينظر: معجم البلدان: ٤/١٠٧؛ لسان العرب، مادة (عرق): ٩/١٦٦.

(٣٨٤) غب الأمر: صار إلى آخره، ينظر: لسان العرب، مادة (غب): ١٠/٥.

(٣٨٥) عشرة شعراء مقتولون: ١١٤.

القديم؛ لأنّ له شخصيته واستقلاله الظاهري، ولكن ثمة وحدة أخرى أقوى من ذلك كانت تشدّ الشاعر العربي إلى قبيلته وتجعل منه جزءاً لا ينفصل عن كيانه ووجودها، ألا وهي الوحدة القبلية^(٣٨٦)، ولذلك ظلّ شعر نهشل بن حرّي يمثل الحصيصة الأساسية لاستجاباته لواقع انتمائه القبلي على الرغم من سمو الذات لديه أحياناً وذلك لأنّ عملية ((الخلق الشعري ليس عملاً فردياً من المؤلف وحده، بل هو تشارك في التجربة بين المؤلف ومتلقّيه، وهذا الحكم إن انطبق إلى حدّ ما على كلّ فنون الأدب، فهو أشدّ انطباقاً على فن الشعر))^(٣٨٧)، فقد انبثقت شخصية نهشل بن حرّي الأدبية من المحاور الثلاثة - القبيلة - الأسرة - والذات.

^(٣٨٦) ينظر: مواقف في الأدب والنقد، د. عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م: ١٦٢.

^(٣٨٧) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت): ١/١٦٢.

المبحث الثالث

الرثاء

الرثاء فن عربي أصيل جاد به الشعراء، وهو يعبر عن عاطفة فقد عزيز على قلوبهم، لذا يعد من الموضوعات القريبة من النفس؛ لأنه موضوع ينطلق من حادثة وجودية طالما أرقت الإنسان وأقلقتهم، وهي حادثة الموت التي تطل عليه فجأة من غير سابق إنذار فتولد ((مجموعة من الارتدادات النفسية منها ظهور الموت العنيف في سياق الحياة مع ما يستدعي ذلك من التمرد والدعوة إلى الثأر واللوعة أمام المحتوم والخضوع لمشيئة القدر والانفعال أمام المعروف والفضائل التي لن تعود إلى ألقها السابق))^(٣٨٨).

والرثاء الصادق تعبير قلما تشوبه الصنعة أو التكلف^(٣٨٩)، وقد نظرت العرب إلى هذا الفن نظرة تقدير وتعهده من أشرف أشعارها قال الأصمعي (ت ٢١٦ هـ): ((قلت لأعرابي ما بال المراثي، أشرف أشعاركم؟ قال: لأننا نقولها وقلوبنا محترقة))^(٣٩٠).

ولعل هذا السبب الذي يميز فن الرثاء عن غيره من الفنون الشعرية الأخرى، وقد اهتدى إلى هذه المزية ابن سلام (ت ٢٣١ هـ) بذوقه النقدي الفطري، فأفرد لشعراء الرثاء طبقة خاصة بقوله: ((وصيرنا أصحاب الرثاء طبقة بعد العشر طبقات))^(٣٩١)، ولكن رأي ابن سلام لم يكن معللاً؛ لأن غرض الرثاء يتصل بالنفس، وهي بطبيعتها غامضة وكل ما صل بها غامض، لذا كان حكمه ذوقياً اعتمد فيه على الحدس، لذا لا تعد وجهات النظر غير المعللة علمية، في حين نجد بعض النقاد العرب القدامى الذين احتكموا إلى الشكل الخارجي قد وقعوا في خطأ التقدير، ومن ذلك ما اختلط الأمر على قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) بشأن الفرق بين الرثاء والمديح وذلك يظهر في قوله: ((وليس بين المراثية والمدحة فصل، إلا أنه يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل كان، وتولى، وقضى نحبه...))^(٣٩٢)، وتابعه في ذلك ابن

^(٣٨٨) تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير: ٢/٢١٦.

^(٣٨٩) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ٣،

١٩٨٢م: ٣١١.

^(٣٩٠) البيان والتبيين: ٢/٣٢٠؛ العقد الفريد: ٣/٢٢٨؛ نهاية الأرب في فنون الأدب ٥/١٦٥.

^(٣٩١) طبقات فحول الشعراء: ١/٢٠٣.

^(٣٩٢) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ): تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب

العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت) (د.ط): ١١٨.

رشيقي القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) ^(٣٩٣)، لكن هذا الأمر لا يصدق إلا إذا تعامل الشاعر مع موضوعه بوصفه موضوعاً غريباً عليه، أمّا إذا تفاعل مع موضوعه تفاعلاً وجدانياً صادقاً، حتى يصبح جزءاً منه فيشغل كيانه كله، فإنّ موضوع المدح والرثاء سيفترقان لاختلاف الدوافع النفسية والشعورية، وذلك ما وجدته عند الشاعر نهشل بن حرّي، الذي يصل رثاؤه - أحياناً - إلى تأملات عميقة في الموت وغوامضه وقلقه، لأن الشاعر يتأمل في الموت وليس في الميت، ومن ذلك تظهر أحاسيس لا نجدّها في المديح أبداً، كقوله:

أناسٌ صالحون نشأت فيهم	فأودوا بعد ألفٍ واتساق
مضوا لسبيلهم ولبثت عنهم	ولكن لا محالة من لحاق
كذي الألف إذ أدلجن عنه	فحنّ ولا يتوق إلى متاق
أرى الدنيا ونحن نعيث فيها	مولية تهياً لأنطلاق
أعاذل قد بقيت بقاء نفس	وما حي على الدنيا بباقي
كأن الشيب والأحداث تجري	إلى نفس الفتى فرسا سباق
فإمّا الشيب يدركه وإمّا	يلاقي حتفه فيما يلاقي ^(٣٩٤)

نلاحظ - هنا - أحاسيس القلق التي تعترّي الشاعر بسبب حادثة الموت (موت الأخ) إذ يلتفت الشاعر إلى معنى الدنيا على أنّها زائلة لا ريب أو إنها ستؤول بالمرء إلى الفناء، إما بحادث قتل أو بالهرم الذي يحسه الشاعر في جريان الزمان عليه، فالشيب والحوادث التي تقع في الزمان يراهما الشاعر يتسابقان كفرسي رهان، والمهم أن الشاعر يصور - لنا - قلق الموت، وهذا القلق من المعاني التي يختص بها الرثاء ولا تظهر في المديح.

وبعد هذه المقدمة في تحديد معنى الرثاء، يجد الباحث رثاء نهشل في شعر هو على ضربين وفق النحو الآتي:

١- الرثاء الخاص:

مهما كانت موضوعات الرثاء قريبة إلى نفس الشاعر، إلا أنّها تختلف عن الموضوع الذي يرتبط بمشاعر وأحاسيس الشاعر عن قريب كما في رثاء

^(٣٩٣) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٤٧/٢.

^(٣٩٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ١٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

الأخ) مثلاً، والأقارب المقربين، وهذا ما نقصده بـ(الرثاء الخاص)، ويظهر في رثاء الشاعر لأخيه (مالك)، الذي اتسم بالألم الشديد حتى أحس الشاعر أنّ الأشياء حوله تشاركه الحزن، فتغيرت طبيعتها، وذلك عن طريق إسقاط أنين الحمام على نفسه الحزينة مما أثار لديه احساساً بسرمدية الليل المثير لهوم ذكريات موجعة أصبحت تؤرق الحمام في وادي البطاح، وأصبح العاذل معذولاً، يقول الشاعر:

تطاول هذا الليل ما كاد ينجلي كليل التمام ما يريد انصراما
فبتّ لذكرى مالك بكآبةٍ أورق من بعد العشاء نياما
أبى جزعي في مالك غير ذكره فلا تعذّليني أن جزعت أماما
سأبكي أخي ما دام صوت حمامة يورق في وادي البطاح

نلاحظ المرأة - هنا - رمز الخصب والنماء والحياة لدى الشاعر، وقد أجدبت هي الأخرى، ربما لأن الشاعر يرى فيها أنها عاجزة عن إنجاب مثل أخيه (مالك)، ولذلك يستمر النواح والتفجّع بعد صورة العذل، يقول الشاعر:

وابعث أنواحاً عليه بسحرة وتذرف عيناى الدموع سجاما
وادعو سراة الحيّ يكون مالكا وأبعث أنواحاً يلتدمن قياما^(٣٩٧)

كلّ هذا التراكم النابع عن نفس متألّمة لم تبين إلا لغرض الوصول إلى تصوير المعاني المتفرّدة التي فقدتها بفقدان أخيه، يقول الشاعر:

يقلنّ ثوى ربّ السماحة والندى وذو عزةٍ يأبى بها أن يضاما
وفارسٌ خيل لا تساير خيلهُ إذا اضطربت نار العدوّ ضراما
وأحيا عن الفحشاء عن ذات كلّ يرى ما يهاب الصالحون حراما
وأجراً من ليث بخفان مخدر وأمضى إذا رام الرجال صداما^(٣٩٨)

جمع الشاعر الصفات الحميدة - التي يتحلّى بها العربي - في أخيه من (كرم وشجاعة

^(٣٩٥) وادي البطاح (بضم أوله)، ويطاح (بكسر أوله أيضاً): هي أرض في بلاد تميم: ينظر: معجم ما استعجم من

أسماء البلاد والمواضع: ٢٥٦/١؛ معجم البلدان: ٤٤٤/١.

^(٣٩٦) عشرة شعراء مقتولون: ١٢٩.

^(٣٩٧) م.ن.

^(٣٩٨) عشرة شعراء مقتولون: ١٢١.

وتعفف) ولعل الشاعر أسبغ المعاني الدينية الإسلامية على أخيه في قوله: (وأحيا عن الفحشاء من ذات كلة... البيت).

وقد جمع بين الصفات الدينية الحسنة من تجنب قتل الرجل المتقطع النسب الضعيف الذي لا رهط له لأن الكلة: من الكلالة؛ أي الرجل الذي لا ولد له^(٣٩٩)، فتلك معاني دينية قد رسم الشاعر بها صورة أخيه المفجوع به.

وإذا لاحظنا أن صورة مديح المرثي جاءت في أبيات مستقلة أو أنها توهم باستقلالها، وذلك يوحي بإمكان اقتطاعها من السياق العام؛ لأن النقد العربي يؤثر استقلال البيت ويحبب ارتباطه بالبيت اللاحق^(٤٠٠)، إلا أن مدح المرثي في مكان آخر يأتي في سياق البيت الواحد، يقول الشاعر نهشل بن حرّي:

أبكي الفتى الأبيض البهلول سُنَّته عند النداء فلا نكساً ولا ورعا
أبكي على مالك الأضياف إذ نزلوا حين الشتاء وعزَّ الرسل فأنجدا^(٤٠١)
وفي وقفةٍ رثائية نلحظ الشاعر يتجه إلى رثاء الجماعة المقربين منه بالقول:

يجرون الفصال إلى الندامى بروض الحزن من كنفي أفاق
ويغلبون السَّباء إذا لقَّوه بربيع الخيل والشَّوْلُ الحقائق
إذا اتصلوا وقالوا يال غُرفٍ وراحوا في المحبِّرة الرقاق^(٤٠٢)
أجابك كلَّ أروع شَمريٍّ رخيُّ البال منطلق الخناق^(٤٠٣)
أناس صالِحون نشأت فيهم فأودوا بعد إلفٍ واتساق
مضوا لسبيلهم ولبثت عنهم ولكن لا محالة من لحاق^(٤٠٤)

يبدو أنَّ الرثاء الخاص - هنا - قد اخذ دلالة واسعة، إذ يوحي رثاء الأخ الفقيد بذكر أناس

^(٣٩٩) ينظر: لسان العرب، مادة (كلل): ١٢/١٤٣.

^(٤٠٠) تسمى ظاهرة ارتباط معنى البيت بالبيت الآخر الذي يليه بـ(التضمين) وتضرب له الكتب القديمة مثلاً، قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات وثقت لهم بحسن الظن مني

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/١٧١؛ ديوان النابغة الذبياني: ١٢٧، ١٢٨.

^(٤٠١) عشرة شعراء مقلون: ١٢١.

^(٤٠٢) المحبرة الرقاق: الأرض السهلة المنبسطة، التي تحتها صلاب. ينظر: لسان العرب، مادة (رقق): ٥/٢٨٨.

صالحين، لعلمهم آباؤه وأجداده - كما أشرت - ولكنه لم يشخصهم - وبهذا فهو يشير إلى الكل من خلال الجزء عنده يصبح الجزء يتضمن الكل يأخذ معنىً بلاغياً وفنياً عميقاً إذ نلاحظ الشاعر يفتتح قصيدته تلك برثاء أخيه بالقول:

ذكرت أخي المخول بعد يأس فهاج عليّ ذكراه اشتياقي
فلا أنسى أخي ما دمت حياً وأخواني بأقربة العناق^(٤٠٥)
ومن رثائه الخاص قوله في أخيه أيضاً:

فلا ترجون ذا أمة بعد مالك ولا جازراً للمنشآت^(٤٠٦) غلاما
وقل لهم لا يرحلوا الأدم بعده ولا يرفعوا نحو الجياد لجاما^(٤٠٧)

وتأتي خصوصية رثاء (الأخ) فنياً من خلال تعمق الشاعر بالمعاني الإنسانية المستقرأة، والتي ولدت من تأملات رثائه وطرق هذا الموضوع بعد مدّة غير قليلة من تاريخ فقدّه، ولم يقتصر الشاعر على الانفعالات الآنية التي جاءت في النذب^(٤٠٨) والنعي^(٤٠٩) لكن غالباً ما يأتي عقب خبر فقد عزيز.

ومن المعاني الإنسانية المستقرأة التي ولدت في أحضان الرثاء الخاص هو معنى عقلي وليس المعاني الباطنية إذ يصل الشاعر إلى معنى الأسى المستمد من عدّ حادثة الموت وتأثيرها في الآخرين من الأمور التي يشترك فيها الناس جميعاً فهي على وفق ذلك تهون لشيوعها، يقول الشاعر:

(٤٠٣) الأروع الشمري: الماضي في الأمر من دون تردد، ينظر: لسان العرب: مادة (شمر): ١٩٠/٧، والخناق: القلادة الواقعة على المخنق، ينظر: لسان العرب: مادة (خنق): ٢٣٦/٤.

(٤٠٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨، ١٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

(٤٠٥) م.ن: ١٥/٨؛ م.ن: ١٢٤.

(٤٠٦) المنشآت: لواقع الإبل، فتقول: أنشأت الناقة وهي منشيء؛ أي: لقحت. ينظر: لسان العرب: مادة (نشأ) ١٣٥/١٤.

(٤٠٧) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

(٤٠٨) النذب: هو بكاء الميت وتعداد حسناته، وهو طقس من طقوس الحداد يشترك فيه النادبون والنادبات، ينظر:

الصباح: ٢٢٣/١؛ لسان العرب: مادة (نذب): ٨٧/١٤؛ تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير: ٣١٦/٢، ٣١٧.

(٤٠٩) النعي: هو إشاعة خبر الميت وإشهاره، ينظر: مقاييس اللغة: ٤٤/٥؛ لسان العرب: مادة (نعا): ٢١٦/١٤.

بنفسي خليلاي اللذان تبرضا^(٤١٠) دموعي حتى أسرع الحزن في عقلي
ولولا الأسي ما عشت في الناس بعده ولكن إذا ما شئت أسعدني مثلي^(٤١١)
وكذلك كرر المعنى نفسه بصوت آخر إذ يقول:

أغرّ كمصباح الدجّة يُتقى قذى الزاد حتّى يستفاد أطيبه
وهوّن وجدي عن خليلي أنني إذا شئت لأقيت امرأ مات صاحبُه^(٤١٢)

وهذا المعنى من المعاني العميقة، وقد تفرد في إنشاء أسلوبه الشاعر، وإن طرّقه
الخنساء قبله ولكن بأسلوب آخر في قولها:

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي^(٤١٣)

ومن المعاني المتفردة التي توصّل إليها الشاعر في سياق رثاء أخيه تصوير
(حتمية الموت وعبثية الحياة، وأنه مدركه لا محالة حتى لو كان في
بروج مشيّدة)^(٤١٤)، وتلك المعاني التأملية تشير إلى هلاك كلّ حي، ولكنها جاءت
بأسلوب شعري، وليس على نحو جاف ومحايد، وهكذا يرد الشاعر على الشامت
بموت أخيه بالقول:

ومن يرّ بالأقوام يوما يروا به معرة يوم لا توارى كواكبه

فقل للذي يبدي الشّماتة جاهدا سيأتيك كأسٌ أنت لا بدّ شاربه^(٤١٥)

وقد جاءت فنيّة التعبير متجسدة حتى في لحظة نعي الأخ، إذ تضمنت معاني نفسية
عميقة مصوغة صياغة محبوكة تصوّر اللحظات الحرجة في المواقف التي تمثل حدود الحياة
الروحية للإنسان، إذ يقول:

^(٤١٠) التبرض: الخروج قليلاً قليلاً؛ أي خروج دموعه تباعاً، ينظر: لسان العرب: مادة (برض): ٣٧٩/١.

^(٤١١) عشرة شعراء مقلون: ١٢٦.

^(٤١٢) م.ن: ١٠٩.

^(٤١٣) ديوان الخنساء، شرح ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي (ت ٢٩١ هـ)، حققه: د. أنور
أبو مسلم، دار عمار للنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م): ٣٢٦.

^(٤١٤) شعر الحرب عند العرب، طراد الكبيسي، الموسوعة الصغيرة، نشر دار الشؤون الثقافية
العامة، بغداد، ١٩٨٣ م: ٣٠.

^(٤١٥) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

قالوا أخوك أتى الناعي بمصرعه فارتاع قلبي غداة البين فانصدعا
ثم ارعوى القلب شيئا بعد طيرته والنفس تعلم أن قد أثبتت وجعا^(٤١٦)

وخلاصة القول أن الرثاء الخاص جاء معبرا عن الحزن الشديد الصادق الذي يلائم منزلة فقد عزيز على النفس، إذ كان يمثل القيم العربية الأصيلة من شرف وشجاعة ومروءة وكرم ونجدة إلى غير ذلك من السمات الحميدة، وكان لشعره وقع خاص مما حدا بالشاعر إلى تأمل المعاني النفسية العميقة، وقد تجلّت المعاني الوجودية من قلق على ما فات إلى القلق على ما سيكون عليه المرء، بأي سبب كان سواء أكان يقتل أو بهرم وشيخوخة، والمهم هو ظهور معنى حقيقة الموت، وعبثية الحياة الدنيا، التي حلّ مشكلتها الإسلام.

٢- الرثاء العام:

ونعني بالرثاء العام الرثاء الذي يخرج من نطاق الأقارب المقربين ضمن الأسرة (كالأخ والأبن والأم والأب والزوجة) وكل ما يقع بمنزلة كبيرة في نفس الشاعر ليصل إلى مستواهم في الوجدان، ورثاء من تجاوز هؤلاء يكون مختلفا من الرثاء الخاص، إذ لا نجد فيه التعبير الذي يصور اللوعة والتفجّع والحزن الشديد؛ أي لا نجد فيه التعبير عن الانفعالات الحادة، وهذا يفسح المجال لهدوء العاطفة، التي هي جزء من العمل الفني، التي تركز على الصياغة والإمعان في تصوير الموضوع بإجراء المقارنات بين صفاته الحميدة بالقياس إلى صفات غيره، وذلك يظهر في رثاء يزيد بن نهشل^(٤١٧)، يقول الشاعر:

لعمري لئن أمسى يزيد بن نهشل حشا جدث تسفى عليه الروائح
لقد كان ممن يبسط الكف بالندى إذا ضن بالخير الأكف الشحائح^(٤١٨)

نلاحظ غياب المقدمة البكائية، التي لاحظناها في رثاء الأخ وبدأ الشاعر يعتني بأساليب الصياغة الفنية وأهميتها هنا باستعمال المحسنات المعنوية للمقابلات بين (يبسط ويضن) وبين (كفّ الندى والكف الشحيح)، وقد تظهر حرارة العاطفة في مثل هذا الضرب من الرثاء ولكنها عاطفة تدخل في بناء الصورة، فالأرق على المراثي يدخل في تصوير طول الليل

^(٤١٦) م: ١٢١.

^(٤١٧) لم يترجم له فيما أيدنا من كتب التراجم.

^(٤١٨) عشرة شعراء مقتولون: ١١٠.

بأسلوب فني صافٍ، لا يقل جودةً عن صورة طول الليل لدى فحول الجاهلية ومنهم امرئ القيس^(٤١٩)، إذ يقول نهشل في سرمدية الليل:

إذا أرقُّ أفنى من الليل ما مضى تمطى به ثني من الليل راجح^(٤٢٠)
ومن مظاهر الاختلاف في هذا اللون من الرثاء، غياب المعاني الوجودية مثل: القلق من الموت والاستعاضة عنها بالدعاء بالسقيا على عادة شعراء الجاهلية في الدعاء لموتاهم والتي استمرت لدى الشعراء المخضرمين ومن يليهم لتشابه البيئة والتقليد الفني^(٤٢١)، إذ يقول نهشل بن حري:

سقى جدثاً أمسى بدومة ثاويًا من الدلو والجوزاء غادٍ ورائحُ
عرى بعد ما جفَّ الثرى عن نقابه بعصماء تدري كيف تمشي المنايحُ^(٤٢٢)
ولعل صورة الدعاء بالسقيا مستمدة من البيئة الصحراوية تعويضاً عن صورة الجفاف الواقعية.

وفي الرثاء العام (الاعتيادي) تستوي القصائد بوصف المشهد الواقعي للمراسيم التي تقام للميت، إذ نلاحظ قول الشاعر في رثاء كثير بن الصلت الكندي، وذلك في وصف صورة التشييع مضاف إليها ملامح الهيئة التي تلائم مكانة الممدوح، فالنعش عالي رهط المرثي، إذ يقول:

حلفت فلم أفجر بحيث ترقرت دماء الهدايا من منى وثبير
لنعم الفتى عالي بنو الصلت نعشه وأكفانه يخفقن فوق سرير^(٤٢٣)

(٤١٩) قال امرئ القيس في طول الليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلتُ له لَمَّا تمطى بصلبه

ديوان امرئ القيس: ١٨

(٤٢٠) عشرة شعراء مقلون: ١١٠.

(٤٢١) من صور الدعاء بالسقيا قول متمم بن نويرة:

سقا الله أرضاً حلها قبر مالكٍ ذهب الغواصي المُدجنات فامرعا
ينظر: المفضليات: ٢٦٨؛ شعر متمم ومالك: د. ابتسام مرهون الصغار، مطبعة الارشاد، بغداد، ١٩٦٨م: ١١.

(٤٢٢) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

(٤٢٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٤٣؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٦.

وتظهر مكانة المرثي لدى الشاعر في تصوير المفارقة رآها بين همود الجثة والصورة الحيّة التي يجسدها المرثي في حياته وهو يجسد الصفات العربية الحميدة بقوله:

كَأَنَّكَ يَا بَنَ الصَّلْتِ لَمْ تَحْمِ مَجْجَرًا مِضَافًا وَلَمْ تَحْبِرْ فَنَاءً فَقِيرَ
وَلَمْ تَقْضِ حَاجَاتِ الْوَفُودِ وَلَمْ تَقْل لَبِيضَ مِصَالِيْتِ أَرْحَلُوا بِهَجِيرِ
رَأَى فِي الْمَطَايَا ذَاتَ أَشْعَبٍ^(٤٢٤) فَكَلَّتْ بِرَجْلِ فِي الْمَنَاخِ عَقِيرِ
تَامَ _____^(٤٢٥) عَلَى سَقَطٍ مِنْ لَحْمِهَا وَبَقِيرِ
فَظَلَّتْ عِتَاقُ^(٤٢٦) الطَّيْرِ تَعْفُو مَنَاخَةَ وَلَمْ تَطْلُبِ الْحَاجَاتِ بَعْدَ كَثِيرِ^(٤٢٧)
فَلَيْتَ الْمَطَايَا كُنْ عُرَيْنَ بَعْدَهُ

نلاحظ أن البيت الأخير جاء ملخصاً لموقف الشاعر من (مرثيه)، الذي جعل اسمه قافية للبيت، وهو من الخواتيم الجيدة، التي اعتنى بها الشاعر؛ لأنها آخر ما تقررع الأسماع، وقد تضمنت إلتفاتة ذكية في التعبير غير المباشر عن الكرم، والتعبير - إن كان غير مباشر - ، كان موحياً وأكثر تأثيراً، ففي قول الشاعر (فليت المطايا كن عُرَيْن... البيت)، يدلُّ على أنَّ المطايا لا تستحق من يركبها من بعد المرثي؛ لأنَّه لا يوجد من يغطيها (بكنائيات الشجاعة والنجدة والفروسية إلى غير ذلك من السمات)، مثلما كان المرثي يوفيها حقَّها، وقد جاءت مفردة (المطايا) و(الحاجات) غير محدودة، لتدل على سعة المعاني المطلوبة.

والمهم هو أنَّ الشاعر في الرثاء الاعتيادي قد ظهرت لديه الملامح الفنية، على الرغم من أنَّ معانيه لم تكن عميقة كما في معاني الرثاء الخاص في رثاء أخيه مثلاً.

^(٤٢٤) الشَّعْبُ: البعد ما بين المنكبين، ينظر: لسان العرب: مادة (شعب): ١٢٨/٧.

^(٤٢٥) تَامَك: من التَّمَك: وهو السنام المرتفع، ينظر: لسان العرب: مادة (تمك): ٥٢/٢.

^(٤٢٦) العتق: الكريم، فأراد بعتاق الطير: الجوارح منها الصقور والبوازي، ينظر: لسان العرب: /أداة(عتق): ٣٦/٩.

^(٤٢٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٤٤: عشرة شعراء مقلون: ١١٦.

المبحث الرابع أغراض أخرى

١- شعر الحماسة:

يعد القرن الأول الهجري والحقبة الجاهلية التي قبله من أخصب المراحل حماساً، فكان الشعر يغلي كمرجلٍ قد سجّل المواقف التاريخية، لذلك دخل صفحات التاريخ كبرهان أدبي على عرض هذه الحوادث، فكان شعر الحماسة قبل الدعوة الإسلامية لا يعد شعراً سياسياً بمفهومنا المعاصر بقدر ما يكون قبلياً محضاً، والقبيلة كيان مستقل وإن دخلت بتحالفات قبلية أخرى^(٤٢٨)، ولذلك نلاحظ فارقاً كبيراً بين الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، الذي أصبح مرتبطاً بسياسة دولة موحدة لجموع قبائل متناحرة، ألقت الحرب جزءاً من حياتهم، ((ومن عجب أن يخلق الإنسان وحب الحرب غريزة فيه منذ كان على الأرض فقد وجد الدم بلسماً لنزوة الغضب))^(٤٢٩)، وذلك يعدّ مسوغاً لطبيعة العرب الحربية والذي يعيننا من شعر الحماسة علاقته بقضية الفن ومسألة الإبداع، وذلك؛ لأن الشعر بمفهومه العام يتصرف به الإنسان إلى ما تنطوي نفسه وقلبه من أسرار عميقة وأحاسيس متأججة^(٤٣٠)، ولذلك انبجس الشعر الحماسي - لدى نهشل ابن حري - من نفس مفعمة بحمم الغضب على الخصم نحو قوله:

ويوم كان المصطلين بحرّه وإن لم تكن ناراً قياماً على الجمر
كان رماح القوم في غمراته نواشط فراطٍ نواضح في بئر^(٤٣١)

^(٤٢٨) وهناك من ينظر للعرب على أنهم قبائل متفرقة متنافرة لا تربطها وحدة عامةٍ تؤلف بينها، وتكون منها شعباً متحدّاً منظماً، وكان الشاعر يعيش في أفق ضيق غالباً هو القبيلة التي انطوت عليه وفني فيها. ينظر: الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان (د.ت): ٢٨.

^(٤٢٩) شعر الحرب في أدب العرب في العصر الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، د. زكي المحاسني، مكتبة الدراسات الأدبية، الناشر: دار المعارف بمصر: ١٧.

^(٤٣٠) ينظر: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، د. نوري حمودي القيسي، و.د. عادل جاسم البياتي، و.د. مصطفى عبد اللطيف، دار الحرية للطباعة، (١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م): ١٩٧.

^(٤٣١) نشط الدلو من البئر: نزعها وجذبها من البئر صعوداً. ينظر: لسان العرب، مادة (فرط): ٢٣٣/١٠. (نشط): ١٤٧/١٤. الفارط: المتقدم السابق. ينظر: لسان العرب، مادة (فرط): ٢٣٣/١٠.

صبرنا له حتى يريح وإنما تفرج أيام الكريهة بالصبر^(٤٣٢)

فيوم لقاء قبيلة الشاعر مع الخصم كنار يتكوى بها العدو، ورماح قومه تعلو ذلك اليوم، إذ تنال الخصم وكأنّ تعاقبها عليهم كدلاء بئر يسقى منه بأيدي رجال اشداء يتسابقون في الجذب، كلّ ذلك يدلنا على شدة بأس قوم دارم. وفي قصيدة حماسية أخرى ينقل لنا شجاعة وبأس قبيلته، إذ سكب فيها خلاصة فنه الزاخر بالنفس الحماسي، في قوله:

إن تبتر غايّة يوماً لمكرمة تلقّ السوابق منّا والمصلينا

وليس يهلك منّا سيد أبداً إلا افتلينا غلاماً سيّداً فينا^(٤٣٣)

والذي يبدو أنّ الشاعر كان قد منح قومه خلة تغنى بها في شعره من الشجاعة المتناهية في كلّ يوم كريهة، وهذه المرة استبدلها الشاعر بـ(المكرمة) التي تشمل الشجاعة ونحوها، والغايات المترتبة على الشجاعة، أمّا البيت الثاني، فكان يدور حول الزعامة والسيادة القبلية التي تمتعت بها قبيلة الشاعر، فراح يبالغ في اختيار الزعيم، وإن كان صغير السن فهو يحمل عقل الكبير الناضج، ويبدو من ذلك تقرير الحماسة بصوت عالٍ.

ومن الحقائق الحماسية التي أقرّها الشاعر هي استرخاض النفوس يوم الروع، وتلك حقيقة بعينها لكثرة أيام(دارم) الحربية، إذ يقول:

إنّا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا^(٤٣٤)

وتلك الحمية كانت ديدن كلّ بدوي قطن جزيرة العرب، بعد ذلك يتحوّل الشاعر إلى القول:

لو كان في الألف منّا واحد فدعوا من فارس خالهم إيّاه يعنوننا^(٤٣٥)
يظهر لنا الشاعر في هذا البيت طبيعة العرب في الملمات الحربية عند احتدام شدة

^(٤٣٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٣٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٨.

^(٤٣٣) عشرة شعراء مقتولون: ١٣٠. وافتليته: اتخذته، قال الشاعر:

نقود جيادهن ونفتليها ولا تعدو التيوس ولا الفهاد

ينظر: لسان العرب، مادة (فلا): ١٠/ ٣٢٩.

^(٤٣٤) عشرة شعراء مقتولون: ١٣٠.

^(٤٣٥) ويظهر لنا ذلك في معلقة طرفة بن العبد، قوله:

إذا القوم قالوا ما الفتى خلت أنثى عنيّ فلم أكسل ولم اتبلّد

ديوان طرفة بن العبد البكري، مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري: ٢٣.

الوطيس، فكانوا ((يدعون الفارس في الملمات والشدائد، كما يدعون الفتى هو الفارس الشجاع، وإن كان الفتى أعمّ معنى))^(٤٣٦)، وكانت حماسة الشاعر في تلك القصيدة - قائمة في أعمّها - على الاعتزاز بالنسب واباء الضيم، إذ كان التلاحم المتجسد بلمعان الاسنة والسيوف، وهي تقع في اللبّات والنحور، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

إذا الكمّاة تنحّوا أن يصيبهم حدّ الظبّاة وصلّناها بأيدينا
ولا تراهم وإن جلّت مصيبتهم مع البكاة على من مات يكونا
ويركب الكره أحياناً فيفرجه عنا الحفاظ وأسياف تواتينا^(٤٣٧)

نلاحظ النزعة الجاهلية في قول الشاعر قد تجلّت في البيت الثاني، لأنّه كان من الاخلاق المعهودة لديهم أنّهم ((لا يرثون قتلى الحرب لأنّهم ما خرجوا إلا ليقتلوا، فإذا بكوهم كان ذلك هجاء أو في حكمه))^(٤٣٨)، فشعراء العصر الجاهلي لا نبعد إذا قلنا الحماسة استنفدت قصادهم، إذ حمستهم الحروب فأمدوها بقول جزل منه التغني ببطولاتهم، وأنّهم لا يهابون الموت، يترامون تحت ظلال السيوف والرماح مدافعين عن شرف قبائلهم وحماتها، ويرتفع هذا الغناء، بل هذا الصياح في كلّ مكان حتى يخيل إلينا أنّه لم يكن هنالك صوت سواه^(٤٣٩).

فالتابع العام لشعر نهشل بن حرّي الحماسي لا يختلف عن الجاهلية من حيث المبالغة وتقرير الحقائق بصوت عالٍ، وهو يتحدّث بضمير المتكلمين أو الغائبين بلسان قومه ومذكيا جذوة الحرب إن هي أقبلت، والذي يبدو أنّ هناك ثلاثة مرتكزات أساسية اتكأ الشاعر عليها في شعره الحماسي هي على النحو الآتي:

الأول: المبالغة في تصوير الكثرة العددية لقومه، ويظهر ذلك في تصوير حماسة تميم وثقلها، ولاسيما قبيلة دارم في قوله:

^(٤٣٦) الفتوة عند العرب، أو أحاديث الفروسية والمثل العليا، عمر الدسوقي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط٤، ١٩٦٦م: ١٥.

^(٤٣٧) عشرة شعراء مقتولون: ١٣٠.

^(٤٣٨) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان: ١٠٦/٣.

^(٤٣٩) ينظر: تاريخ الادب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٢٠٢.

أناس إذا حلت بـواد بيوتهم نفى الطير حتى لا ترى الطير مجثماً^(٤٤٠)
فالكثرة الكاثرة لبيوت دارم قد غطت الوادي حتى ملأت أطرافه ونواحيه فلم يجد
الطير مجثماً يركن إليه، وأرى ذلك غاية في المكاثرة على الخصم.

الثاني: المبالغة في كثرة العدة التي تقترن بكثرة العدد، وتتجسد العدة لقومه في الخيول
والسيوف والدروع والرماح، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

تظل من شمس النهار رماحهم إذا ركز القوم الوشيح^(٤٤١)
وفي الخيل وكثرتها عند درام التميمية يقول الشاعر:

ترى كل لون الخيل وسط بيوتهم أبابيل تعدو بالمِتان^(٤٤٢) وهيمًا^(٤٤٣)
فرماح قومه رواكز في ظهور الخصم - ولكثرتها - مظلله على أهلها من لهيب الشمس
القتالية، وهم يعتلون الخيل بأنواعها.

الثالث: المبالغة في تصوير الخبرة القتالية لاحكام قبضة النصر وبث الرعب في
صفوف الخصم، ويظهر ذلك في قوله:

وينصرها من الأبناء جمع حماة الحرب مكروهو النطاح^(٤٤٤)
فهم أهل حرب جرب بأسهم وخبروا عدوهم، وتلك العوامل الثلاثة انبثقت من فعل
الواقع الذي عاشه الشاعر في حياة مضطربة تقوم على القتل والقتال والغزو المنظم.

وخلاصة القول في حماسة نهشل بن حرّي، أن الشاعر انتهج منهج الشعراء الجاهليين
في ذلك الموضوع وقد تأثر بأساليبهم ولاسيما بالمعلقات؛ لأن موضوع الحماسة موضوع
يتصل بالواقع وتقوم مرتكزاته على الانفعال الجاد، فهو إما أن يكون تقريرياً يصف الواقع كما
هو عليه، وإما أن يذهب فيه الشاعر مذهب المبالغة بشكل واضح إذا جانب الواقع المعيش
لدى الشاعر الجاهلي ومال إلى العموم المتضمن المعاني التي تخص الفرد المنضوي تحت
العنوان الجمعي.

^(٤٤٠) عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٤٤١) الوشيح: شجر الرماح. ينظر: لسان العرب، مادة (وشج): ٣٠٥/١٥.

^(٤٤٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٤٤٣) المِتان كل شيء ما صلب ظهره، والجمع متون ومِتان. ينظر: لسان العرب، مادة (متن): ٢٨/١٣. والذي
يعنيه الشاعر هنا قوة خيول قومه وصلابة ظهورها والكفاءة يعلنونها.

^(٤٤٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٤٤٥) م.ن: ٨/٢٣؛ م.ن: ١١١.

٢- الهجاء:

الهجاء فن عربي أصيل ذو مضامين اجتماعية انتقلت وظيفته إلى دلالة طور جديد يلاحظ فيه الأثر النفسي والاجتماعي للمهجو، ويرى بعض الدارسين في الهجاء كلما خفيّ كان أشد وطأة على المهجو فابن رشيق القيرواني يرى: ((إن التعريض أهجى من التصريح؛ لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعمق النفس به والبحث عن معرفته وطلب حقيقته فإذا كان الهجاء تصريحاً احاطت به النفس علماً))^(٤٦) والهجاء تعداد للمعايب إذ يقول الزمخشري، (ت٥٣٨هـ) في قوله: ((فلان يهجو فلاناً هجاء؛ يعدد معايبه... والمرأة تهجو زوجها هجاءً قبيحاً، إذا ذمّت صحبتته وعددت معايبه))^(٤٧). وذلك في حال الغضب والنفور من المهجو، وعليه فوظيفة الهجاء تنحصر في أمرين:

١. تعرية الأمر، وهتك ما تستر منه، والإحاطة بما خفي ودقّ.

٢. أن يفتن ذلك بعاطفة الغضب، وهذا يجعل شعر الهجاء مرتبطاً أحياناً بالانفعال الحاد الناشئ من السخط الذي يبعده عن دائرة الفن، عندما تطغى عاطفة الغضب فيه فيتحول الهجاء إلى شتم مباشر أو سباب ظاهر، وذلك الأمر قد شخصه النقاد العرب القدامى إذ نقل ابن رشيق عن خلف الأحمر قوله: ((أشد الهجاء أعفه واصدقه، وقال مرة أخرى: ما عفّ لفظه وصدق معناه [وأما] القذف والافحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن))^(٤٨).

وقد تجنب الشاعر نهشل بن حرّي السب المباشر والإفحاش فجاء هجاءه، صادقاً، إذ صرّح بتجنب ذلك الضرب من الهجاء المباشر القائم على الانفعال الحاد، إذ يقول:

أترك قوال الخنا وينالني عواير قول لست ممّن يقولها^(٤٩)

وفي هذه الحدود الفنية جاء هجاء نهشل بن حرّي على ضربين الأول: الهجاء الشخصي، والثاني الهجاء الاجتماعي.

أ - الهجاء الشخصي:

^(٤٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٧٢/٢، ١٧٣.

^(٤٧) أساس البلاغة: مادة (هجا): ٦٩١.

^(٤٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٧١/٢.

^(٤٩) عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

هو ما يوجه إلى علم مشخص سواء أكان قبيلة معينة أم فردا بعينه، وقد امتاز ذلك الضرب من الهجاء بالسخرية والتندر، وكان مقتضبا يعبر عن موقف شعوري واحد، ولعل الشاعر أراد بهذا أن يذهب به مذهب المثل السائر، فنلاحظ من هذا الضرب قول نهشل بن حري في بني فقعس^(٤٥٠):

ضمن القنان لفقعس سواتها إن القنان بفقعس لمعمر^(٤٥١)

والقنان بفتح أوله ونون أخرى في آخره من منازل بني فقعس من بني اسد وقيل جبل باعلى نجد فيه ماء يدعى العسيلة وهو لبني اسد^(٤٥٢) ومعمر: أي ملجأ^(٤٥٣) ويبدو أن الشاعر نهشل بن حري كان قد هجا بني فقعس، وقد لزموا ذلك الموضع الذي عرف نازله بان له عهدا أو ذمة وحرمة من أن يغار عليه فهذا محرم^(٤٥٤). وقد عبر الشاعر عن بني فقعس بهذه الصفة الذميمة التي يأنف منها العربي ويأبأها، وهي توارث الخضوع للغير بأي أسلوب كان، وقد كرر الشاعر هجاءه لبني فقعس إذ يقول:

قبح الإله الفقعسي ورهطه وإذا تأوّهت القلاص الضمر

ولحا الإله الفقعسي ورهطه وإذا توقد في النجاد الحزور^(٤٥٥)

جاء البيتان في تعرية المهجو ورهطه من خلال تصوير الدلالة النفسية للمهجوين، إذ وصفهم بالثقل الذي يوجع (القلاص الضمر) وهي: الإبل الفتية السريعة القوية، ثم غمزهم في البيت الثاني فعراهم من صفة الكرم التي يتعاطاها العرب بينهم في إيقاد النار على الروابي، وهي (النجاد الحزور)^(٤٥٦)، وقد اسقط الشاعر مشاعره على الحيوان والجماد بوصفهما معادلا موضوعيا معبر عن العاطفة، فجعل الحيوان يذم المهجو بدلالة ثقل المهجو

^(٤٥٠) وهم بنو فقعس بن طريف بن عمرو بن قعين بن حارث بن بن ثعلبة دودان بن أسعد بن خزيمة من العدنانية، ينظر: جمهرة أنساب العرب: ٢٣٥.

^(٤٥١) عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٤٥٢) ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ١٠٩٧/٣؛ معجم البلدان: ١٦٥/١.

^(٤٥٣) ينظر: معجم البلدان: ١٦٥/١؛ لسان العرب مادة (عمر) ٣٩٣/٦.

^(٤٥٤) إذ يظهر لنا ذلك المعنى من قول زهير بن أبي سلمى:

جعلنا القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنا من محلٍ وحرم

شرح ديوان زهير بن أبي سلمى لثعلب: ١١.

^(٤٥٥) عشرة شعراء مقلون: ١١٥.

^(٤٥٦) وهي كرائم الرمال والروابي الصغيرة التي توقد عليها نيران القرى. ينظر: لسان العرب، مادة (حزا): ١٦١/٣.

الراكب عليه، والنار تدم المهجو، لأنه سلب منها دلالة القرى.

وهكذا جمع الشاعر في البيت والبيتين معاني نفسية عميقة، ودلالات اجتماعية تعري نفس المهجو مما تستر به، بإيجاز وتكثيف عالين، حتى سارت هذه الأبيات مسرى المثل السائر تتناقلها الأفواه، ويغمز بها بالإشارة إلى إحدى مفرداتها للدلالة عليها، فقد قيل للفرزدق في ذات يوم: ((إنّ هاهنا اعرابياً قريباً منك يُنشد شعراً، فقال: إنّ هذا لخائن، فأتاه فقال: ممّن الرجل؟ فقال: رجل من فقّس، قال كيف تركت القنان؟ قال: تركته يساير لصافٍ^(٤٥٧)، فقلت: ما اراد الفقّسي والفرزدق؟ قال: اراد الفرزدق قول الشاعر:

ضمن القنان لفقّس سواتها إنّ القنان بفقّس لمعمّر^(٤٥٨)
قلت: فما اراد الفقّسي بقوله (يساير لصافٍ)، قال: اراد قول الشاعر:

وإذا يسرّك من تميم خصلة فلما يسوءك من تميم أكثر^(٤٥٩)

وخلاصة القول إنّ الشاعر نهشل بن حرّي كان يغوص على المعنى العميق المؤلم الذي يعري المهجو، فيوجزه ويكتفي بذلك، إذ لا حاجة للمزيد إذا كان قد اسقط بين يدي الخصم وأفحمه، إذ كان من المعلوم أنّ ((قصر الهجاء أجود، وترك الفحش فيه أصوب))^(٤٦٠) ويظهر ذلك في قوله:

قد كنت أحسبهم أسود خفية فإذا لصافٍ تبيضُ فيه الحمّرُ
وإذا يسرّك من تميم خصلة فلما يسوءك من تميم أكثر^(٤٦١)

ب - الهجاء الاجتماعي:

يتوجه الهجاء الاجتماعي إلى نقد الظواهر الاجتماعية السلبية التي تخالف القيم والأعراف العربية السائدة، بما تتضمنها من أمراض نفسية، وفي هذا الضرب من الهجاء لا يتوجه الشاعر إلى شخص معين أو قبيلة مسماة، بل يتوجه إلى نماذج بشرية غير

^(٤٥٧) لصافٍ: بفتح أوله وكسر الفاء في آخره من مياه بني تميم. ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ٣٢٢/١ و ١١٥٤/٣.

^(٤٥٨) عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٤٥٩) كتاب الأمالي، لأبي علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، دار الفكر، (د.ت): ٢٣٦/٢.

^(٤٦٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٧٢/٢.

^(٤٦١) كتاب الأمالي: ٢٣٦/٢.

مشخصة، فالشاعر حين يعرّي البخيل أو الجبان أو الغادر، فإنّه يعني به أيّ، بخيل كان أو أي جبان كان، ووظيفة هذا الهجاء تهذيب النفس من مساقط انحرافاتهما بعد أن ترى لها تهافت صورة المهجو، وهذه الصورة تتعمق أكثر حين يذكر الشاعر الصورة المثلى إلى جوارها، إذ يصبح التناقض واضحاً تبعاً لمقولة (وبضدها تتعرف الأشياء)، لذا تكون أبعاد هذا النوع من الهجاء إنسانية عامة، وقد يأتي مقتضباً أشبه بالحكمة، وقد يطول، وسبب الاطالة هو اعتماد الشاعر رسم أبعاد شخصية المهجو على الفن حسب، ومن دون مساعدة الواقع في اظهار الهجاء، كما هو الحال في الهجاء الشخصي، الذي يكون كشف المستور سهلاً. ومن هذه الصياغات الهجائية الاجتماعية التي أخذت طابع المثل أو الحكمة المأثورة قول نهشل بن حرّي:

فلا تأمن النوكى وإن كان دارهم وراء عدولات وكنت بقيصرا^(٤٦٢)

وهو يصلح أن يكون مثلاً للحذر من الحمقى، وإن بُولغَ في بعد المرء عنهم؛ لأنّ شرّهم يسري من غير أن تحدّه مسافة أو حدود.

ومن الهجاء العام ما كان مشخصاً في فرد أو قوم أو حادثة معينة، فأصبحت مثلاً سائراً، والمثل بطبيعته غالباً ما يقطع من حادثة جزئية مشخصة تكتسب مدلولاً إنسانياً عاماً، لهذا جاءت صفة قوم (هلال بن عامر)^(٤٦٣) جزءاً من بناء فني، إذ استعمل الشاعر أداة التشبيه ليشبّه حالة راهنة بحادثة الغدر التي اتسم بها أولئك القوم.

يقول الشاعر في نقد ظاهرة تشتت قومه وتفرقهم بما يؤول إلى ظهور الكراهية والحقْد والحسد، وربما الغدر والفتك بين أولي الدم الواحد والنسب الواحد، إذ يقول:

**فأصبح جمع القوم شتّى ولم يكن يفرّق إلا ذا زُهاءٍ عرمرما
كأنّ بواديهم هلال بن عامر وإن لم يكن إلا حميماً أو ابنما**

(٤٦٢) عشرة شعراء مقلون: ١١٥.

(٤٦٣) هلال بن عامر بن صعصعة وجدّهم (مادر) الذي سقى ابله وبقي قليلاً من الماء في الحوض المثل به بالقول: ((الأم من مادر))، ينظر: جمهرة الأمثال: ١٨٠/٢؛ مجمع الأمثال: ٣٠٣/١؛ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٣٣٧/٢؛ لسان العرب، مادة (مدر)، ٥٤/١٣.

كما انشَقَّ وادٍ شعبيتين كلاهما يعارض عرنينا من الرمل أحزما^(٤٦٤)

وهلال ابن عامر يضرب بهم المثل في اللؤم، الذي يعمّ شره الآخرين، وقد عرفوا بالغدر حتى بأرحامهم حين دعوهم إلى الاسلام، واتسموا بالخزي لغدرهم وبخلهم^(٤٦٥)، فالمعنى العميق الذي يريد تعريته الشاعر هو أنّ تشرذم أولى الأرحام المجبولين على المحبة يؤدي بهم إلى قتل القريب الذي تودّه ويودّك، وهو يدعو إلى ما فيه صلاحك، وهذا المعنى في الغدر يعد قمة الحماقة والجهل والعدوان، والتفرد في الشرّ والتفنن بأساليبه، وفي هذا قد بلغ الشاعر تصوير الأبعاد النفسية لمرض اجتماعي وهو (حبّ الذات المرضي)، الذي يمنع صاحبه من غير شعور منه، أن يتنازل عن جزء من حريته لمصلحة الجميع، التي تصب في مصلحة الفرد نفسه، وقد رسم الشاعر هذه الصورة المتهافّة إلى جوار صورة التآلف والتآزر، التي كانت تقاوم غزوات الجيش العرمرم في قوله ((ولم يفرق إلا ذا زهاء عرمرما... البيت))، ليتبين تهافت الصورة والمهجو أكثر.

وقد انتقد الشاعر اللؤم وهو صفة ذميمة، لاسيما عند العربي البدوي؛ لأن طبيعته تحتم عليه أن يكون كريماً، ليؤازر بعضهم بعضاً ليتعاونوا على قهر الطبيعة القاسية، لذا عرّى شخصية اللئيم، التي هي نموذج اجتماعي عام، يسلط الضوء على مرض اجتماعي، لو ساد لأدّى إلى تقويض الشخصية العربية، يقول الشاعر:

وأبغض إرقاصاً إلى ربّ داره	لئيم له كتانتان ومطرف
تجبر مالا بعد لؤم ودقّة	كما شدّ بالشعب الإناء المكتفّ
كمستمسك بالحبل لولا اعتصامه	إذن لتراماه من الجول نفنفّ
ينام الضحى حتّى يطول رقاده	ويقصر سترادون من يتضيّف

^(٤٦٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٧/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٤٦٥) ينظر: لسان العرب مادة (مدر): ١٣/٥٤؛ منتهى الطلب من أشعار العرب: ٧/٨، (الهامش).

يكون على الديوان عبأ وباعه قصير كإبهام النغاشي أجدف
 وإن انزل الخدام يوماً لضيعة يُقال له انزل عن حمارك ألقف
 وإن أيّة القوم الكرام أجابه بجرجه^(٤٦٦) موشي الأكارع موكف
 على تكآتٍ من وسائد تحتها سرير كأقواء النعامة يرجف
 فلايأ بلاي ما يكلم ضيفه لحين ولا تلك المطيعة تلغف
 فيعطي قليلاً أو يكون عطاؤه مواعد بخل دونها الباب يصرف
 رصاد سحوق النخل يرصد حجة ودون تراها ليفها المتليّف^(٤٦٧)

رسم الشاعر صورة كاريكاتيرية مضحكة للبخيل، وذلك عندما وصف سيره بأنه أشبه بالرقص، وهو يرتدي كتانيتين^(٤٦٨)، والمطرف، أي وصف هذا الرداء بأن شكله مربع^(٤٦٩)، ويبدو أن هذه الملابس من الألبسة المعيبة التي لا تليق بالرجال الوقورين، وهذا وصف خارجي تمثيلي، في حين يذهب في البيت الثاني لتصوير البعد النفسي لبخيل تجبر مالا بعد لؤم ودقّة... البيت، فالدقيق من صفات الامر الحقير الصغير^(٤٧٠) أي انه اكتنز مالا على لؤم وحقارة وصغار كل هذه الصفات جعلته بخيلاً؛ فهو كالإناء المكسور، الذي تم إصلاحه، بمعنى أن لا قيمة له بالإمساك، والإمساك هنا يعبر عن شخصية هذا البخيل، ولولا هذا الإمساك لأصبح متناثراً بالريح كالتراب والحصى، الذي تجول به الريح من مكان إلى آخر، وهذا دليل على شدة علوق البخيل المهجو بماله، ثم يعرض الشاعر تصرفات هذا البخيل ومظاهر سلوكه، فهو يطيل النوم هرباً من استقبال ضيف محتمل، وكذلك احتجابه عن الأنظار بالسستور، ثم يصور الشاعر تناقضات هذا البخيل فيعريها عن طريق صور الطباق المختلفة، فهو ثقيل في الوقت الذي يكون فيه قصير كإبهام النغاشي (وهو القصير اقصر ما يكون)^(٤٧١)، فكيف بإبهامه، الذي هو اصغر الاصابع؟.

^(٤٦٦) الجرج: الجائل بالقلق، ينظر: لسان العرب، مادة (جرج): ٢/٢٣٢.

^(٤٦٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ٢٧؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢١.

^(٤٦٨) الكتان: ملابس من الكتان. ينظر: لسان العرب، مادة (كتن): ١٢/٣٢.

^(٤٦٩) ينظر: م.ن، مادة (طرف): ٨/١٤٩.

^(٤٧٠) ينظر: م.ن، مادة (دقق): ٤/٣٧٩.

^(٤٧١) ينظر: م.ن، مادة (نغش): ١٤/٢١٩.

وكذلك يصور الشاعر تناقضا آخر في صورة البخيل إذ يشبهه بالنخلة المثمرة التي يستعصى الوصول إلى ثمرها، بسبب طولها وكثرة ليفها، فيرصد ثمرها سنة كاملة ولم يفلح احد في الحصول على شيء منه.

والمهم هو أنّ الشاعر قد سلب من مهجوه الصفات النفسية التي تتصل بالفضائل، وذلك أمر يعمّق دلالات الهجاء الذي لا ينبغي الاقتصار على سلب الصفات الجسدية، وإلا كان الهجاء معيبا، كما قال قدامة بن جعفر: ((إنّه متى سلب المهجو أمورا لا تجانس الفضائل النفسانية، كان ذلك عيبا في الهجاء، مثل أن ينسب أنّه قبيح الوجه أو صغير الجسم، أو مقترّ، أو معسر، أو من قوم ليسوا بأشراف...))^(٤٧٢).

ومن مظاهر الهجاء الاجتماعي ما يركز على حقيقة بناء الشخصية على عامل الوراثة، وهي حقيقة رصدها البدوي فرأى أن طبيعة الأشياء تركز عليه من خلال الملاحظة والتجربة، إذ ذهب مصطفى صادق الرافعي - في معرض حديثه عن الهجاء - إلى أنّ ((العرب أمة أخلاق... فهي سارية طبيعة في مجرى الإرث الذي تخطه العصور ويتحيّف جوانبه تيار الاجتماع... وذلك ما يدعو إلى ظهور الهجاء))^(٤٧٣)، فالخبيث لا يلد إلا الخبيث، والطيب لا يلد إلا الطيب، وذلك ما رصده الشاعر في قوله:

أرى كلّ عودٍ نابتٍ في أرومة لآباء سوء يلقيهم حيث سيّرا
بنو الصالحين الصالحون ومن يكن لآباء سوء يلقيهم حيث سيّرا
أبوك حُبَابٌ سارق الضيف بُرده وجدي يا حجاج^(٤٧٤) فارسُ شمرا^(٤٧٥)

والأسماء التي ذكرها الشاعر هي مصاديق جزئية تؤكد الحقيقة العامة التي توصل إليها الشاعر في ملاحظة هذه الظاهرة الوراثة، التي لاحظها العربي في باديته. ولكن نهشل ابن حرّ يذهب أبعد من هذا في تصوير الطبائع والسجايا القبيحة، إذ يضيف إليها مسحة من السخرية عندما يجعلها قسمة من الله، فهي كالقدر اللازم فلا اعتراض عليها، وقد جاءت جزاء

^(٤٧٢) نقد الشعر: ١٨٧؛ ينظر: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م): ١٠٤.

^(٤٧٣) تاريخ أداب العرب: ٨٠/٣، ٨١.

^(٤٧٤) لم يترجم له بما في أيدينا من كتب تراجم.

^(٤٧٥) عشرة شعراء مقلون: ١١٦.

على ما فعلوه من شرٍّ، إذ يقول:

فإن تغضبوا من قسمة الله فيكم فله إذ لم يرضكم كان أبصرا^(٤٧٦)

وخلاصة القول أنّ الهجاء الاجتماعي لدى الشاعر نهشل بن حريّ كان هجاء للظواهر الاجتماعية السلبية، وهو يفيد في تهذيب النفس من خلال تجنب النماذج التي رسمها الشاعر بصورة منفردة، إلى جوار الصور الحسنة وعموماً فإنّ الهجاء الاجتماعي لشاعر كان هجاء متحضرا لم يتسلل إليه الفحش والإقذاع والسب المرتكز على الانفعال الحاد بما يخرج الهجاء عن كونه فناً أدبيا ذا وظيفة إصلاحية.

٣- المديح.

بسبب المكانة الاجتماعية للشاعر نهشل بن حري التي ورثها أبا عن جدّ، وقد فصلت القول فيها سابقاً، فإنّه التزم عادة العرب ((لا تتكسب بالشعر، وإنّما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاها، أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقّها إلا بالشكر إعظاماً لها، كما فعل امرؤ القيس ابن حجر بمدح بني تيم رهط المعلّى:

أقرّ حشاً امرئ القيس بن حجر بنو تيم مصابيح الظلام^(٤٧٧)

لأنّ المعلّى أحسن إليه، وأجاره حين طلبه المنذر بن ماء السماء))^(٤٧٨). وكذلك جاءت أبيات للشاعر نهشل بن حري يمدح كثير بن أبي الصلت الكندي في قوله:

**جزى الله خيراً والجزاء بكفّه بني الصلت إخوان السماحة والمجد
أتاني وأهلي بالعراق ندام كما صاب غيث في تهامة من نجد
فما يتغير من زمان وأهله فما غير الإسلام مجدكم بعدي^(٤٧٩)**

نلاحظ أنّ هذه الأبيات الموحية جاءت شكراً على إكرام الممدوح للشاعر إذ بعث إليه بكسوة ومال وهو في مدينة البصرة، وقد ظهر الشكر مستوفياً ألفاظه (جزى، وجزاء، والندى، وغيث) إذ جاء موجزاً على قدر الشكر والإحسان، ولم تظهر فيه

^(٤٧٦) البيت منسوب إلى جميل بثينة. ينظر: شرح ديوان جميل بثينة، شرح: إبراهيم جزي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، (١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م): ٥٥.

^(٤٧٧) ديوان امرئ القيس: ١٤١.

^(٤٧٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٨٠/١.

^(٤٧٩) عشرة شعراء مقلون: ١١٣.

ألفاظ التّفخيم والتّمجيد واستدّرار العواطف بما يوحي بطلب المزيد من الممدوح، لأنّ الشّاعر رأى نفسه مقابلًا للممدوح، إذ أنّه ذو مجد وكرم ومكانة اجتماعية، ولكن لا سبيل إلا الشكر جزاء على ما بدر من الممدوح، ولعل سبب الإيجاز أنّ الأبيات جاءت معبرة عن موقف واحد هو الشكر حسب.

الفصل الثالث

الإيقاع والموسيقى

١- الوزن.

٢- القافية.

٣- الجنس.

٤- التكرار.

٥- القافية الداخلية.

عندما نطالع كتاباً في الشعر، نجد أنفسنا حالاً وبلا وعي، قد هيأنا أنفسنا لتلقي تجربة مختلفة عما نجده عند قراءة صفحة في النثر، والتجاوب - هنا - يكون تجاوباً عقلياً غريزياً، نتهياً فيه لتلقي نوع من استعمال اللغة ينظم الألفاظ نظماً مركزاً يكتف إحساساتنا، لنذكر في النهاية أن الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر بالدرجة الأولى هو تجربة الأذن، ذاك بأن الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية^(٤٨٠).

إنّ أشد هذه الزخارف ظهوراً وانتظاماً هو: الوزن والقافية، ولا سيما في الشعر العمودي، وهما يؤلفان العمود الفقري للإيقاع^(٤٨١). والوزن يعني (المقياس) meter إذ يتكون الشعر من أبيات تقاس بحسب المقاطع الطويلة أو القصيرة، أو بحسب السكّنات أو الحركات المترتبة على وفق نظام زمني معين، ووحدة القياس هي (التفعيلة)^(٤٨٢).

أمّا بشأن القافية فإنّ الشعر لن يرتقي إلى مراتب الجودة أو الكمال، ولن يغذي فينا الإحساس بالبهجة ما لم يرتبط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو كأنها زمام لولاه لظل

^(٤٨٠) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٢، ٤٣؛ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م: ٩، ١٠.

^(٤٨١) الإيقاع كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية *Rhuthmose*، وتعني جريان، أو تدفق، ويتحقق عن طريق التواتر والتتابع بين حالتي: الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون إلى غير ذلك من التتابعات التي تهياّ الذهن لتقبل تتابع جديد. ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، ١٩٧٤م: ٤٨١.

^(٤٨٢) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٩.

الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعاً بلا نظام كأنه توهم رتيب لا نهاية له^(٤٨٣).

أمّا معنى (الموسيقى الشعرية)، فإنها لا تعني أكثر من (حلاوة الجرس)، وهي لا تعني أبداً أن هناك مماثلة بين جرس الشعر، وترتيب النغمات في الموسيقى المحض، لأن الجرس في الشعر لا يصور شيئاً سوى المعنى، بمعنى أنه ليس له قيمة جمالية مستقلة في ذاته^(٤٨٤)، فالجناس مثلاً والقافية الداخلية، والألفاظ الدالة أصواتها على معانيها كلها ظواهر تتصل بالمعنى الشعري، سواء توصل الباحث إلى تحديد هذا المعنى أم أنه أحسه إحساساً غامضاً^(٤٨٥) يمكن وصف تأثيره بوقعه على النفس، فإن هذا الإحساس لا يخضع لنظام رتيب كما في الوزن والقافية. هذا هو أساس الزخرفة الصوتية في الشعر، ويمكن دراستها في شعر نهشل بن حرّي على النحو الآتي:

١. الوزن.

الوزن هو الحالة المقننة للإيقاع، ويظهر في الشعر العربي في البحور بصفته التجريدية. التي صنفها الخليل بن أحمد بمعزل عن التجربة الشعرية، وقد حاول النقاد العرب القدامى إعادة تلك العلاقة الجوهرية بين التجربة الشعرية والوزن، وأظهر الآراء جاء على لسان حازم القرطاجني (ت ٦٤٨ هـ)، الذي حاول ربط نوع الغرض الشعري بنوع البحر، وذلك يظهر في قوله إنه: ((لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافاً، وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك كل

^(٤٨٣) ينظر: م.ن: ٤٥؛ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٦٠ وما بعدها.

^(٤٨٤) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٩-٥١.

^(٤٨٥) يولد الإحساس بالموسيقى الشعرية صورة صوتية تدرك بما أسماه (ت.س. إليوت T.S. Eliote ب) (الخيال السمعي)، الذي يولد إحساساً يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور، الواعيين، ينظر: ت.س. إليوت، الشاعر الناقد: ٤٠.

مقصد))^(٤٨٦).

إلا أنّ نسبة استعمال الأوزان المعروفة تتفاوت من عصر إلى عصر في مسيرة شعرنا العربي، فالبحر الطويل، كان أكثر البحور استعمالاً لدى شعراء الجاهلية إلى بداية العصر العباسي^(٤٨٧). وقد ((نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، أنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجديدة الجليلة الشأن))^(٤٨٨) والمتسمة بجلال الباعث وشدة التدفق النفسي الهادي^(٤٨٩)، كالفخر والمديح والثناء والهجاء، إذ يؤثر الشعراء القدماء هذا البحر بسبب كثرة ما فيه من المقاطع، لذا يطول فيه النفس فيشيع - في الأغراض الأنفة الذكر - حاجة الشاعر إلى الإلقاء، أو الإنشاد المهيّب المتطاوّل^(٤٩٠).

ولعلّ الجدول الآتي يوضح مدى انطباق هذه القاعدة على شعر نهشل بن حرّي، كما هو ظاهر.

البحر	القصائد		المقطوعات والنتف		مجموع الأبيات
	عدد الأبيات	عددتها	عدد الأبيات	عددتها	
الطويل	٦٨	١٩٨	١٦	٤٠	٢٣٩
الوافر	٢	٧٠	٢	٤	٧٤
البسيط	٢	٢١	٢	٣	٢٤
الكامل	—	—	٤	٩	٩
المجموع الكلي					٣٤٦

^(٤٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، أبو الحسن بن أبي عبد الله (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد

الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م: ٢٢٦.

^(٤٨٧) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط ٥، ١٩٨١م: ٥٩.

^(٤٨٨) موسيقى الشعر: ١٩١.

^(٤٨٩) ينظر: الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، رسالة ماجستير، عباس محمد رضا، جامعة بغداد، كلية

الآداب، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م): ٣٤٩.

^(٤٩٠) ينظر: حركة الشعر في النجف الأشرف وتطوره خلال القرن الرابع عشر، دراسة نقدية، د. عبد الصاحب

الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م): ٦٢٩.

نلاحظ من الجدول أنف الذكر أن البحر الطويل أكثر دوراناً في شعر الشاعر إذ جاء (٢٣٩) بيتاً من الطويل مقابل (١٠٧) بيتاً من البحور الأخرى، أي بنسبة ٧٠% من مجموع شعر الشاعر وهي نسبة تفوق الثلثين المشار إليها آنفاً وتقرب إلى نسبة الثلاثة أرباع، ولعل سبب ذلك يعود إلى شخصية نهشل بن حرّي الاجتماعية المرموقة، التي تتطلب النظم بالموضوعات الرزينة وما يناسبها من بحور، إذ أنه لم يمتحن الشعر كما أشرت إلى ذلك في أماكن عدة. وإذا لاحظنا الأغراض التي طرقها الشاعر في هذا البحر وجدناها تتصل بالقصائد ذوات الأغراض الجدية التي تقدم أغلبها مقدمات ذاتية طلبية متصلة بالنسيب كما في قصيدته التي أولها:

يخالجن أشطان الهوى كلّ وجهةٍ بذى السدر حتى خفتُ أن لن تريمًا^(٤٩١)

القصيدة التي تتصل بوصف مأساة تفرق قومه بصراعات داخلية فهي تمثل مأساة الشاعر والقبيلة معاً وكذلك تضم العتب والفخر بالنفس، والنصح، يقول الشاعر:

وذي عزّة أنذرتَه من أمامه فلمّا عصاني في المضاء تندما
فودّ بضاحي جلده لو أطاعني إذا زلّ واعرورى به الأمر معظما
وفرق بين الحيّ بعد اجتماعهم مشائيم دقّوا بينهم عطر منشما^(٤٩٢)

وكذلك نظم الشاعر على البحر الطويل قصيدته التي تبتدئ بمقدمة طلبية، يقول الشاعر:

أجّدك شافتك الرسوم الدوارسُ بجنبي قساً قد غيرتها الروامسُ^(٤٩٣)
التي تخلص إلى الفخر بشيم الأخلاق العربية في الكرم والشجاعة، يقول الشاعر:

لنا أبل لم نكتسبها بغدرة ولم تعن مولاها السنون الأحامس
نخليها عن جارنا وشربينا وإن صبحتنا وهي عوج خوامسُ
ويجبسها في كل يوم كريهةٍ وللحق في مال الكريم محابسُ^(٤٩٤)

ثم يصف الشاعر لاحقاً فتوة فوارس القبيلة الذين يوقدون نار الحرب ويصبرون على الجلال بشجاعة متفردة، لصد الأعداء بعزيمة لا تقهر، وبإصرار منقطع النظير، يقول الشاعر:

^(٤٩١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

^(٤٩٢) م.ن: ٨/٩، ٨؛ م.ن: ١٢٨.

^(٤٩٣) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٤٩٤) م.ن: ١٣/٨؛ م.ن: ١١٩.

يصدّ العدى عنها فتو مساعر وتركب عوف دونها ومقاعسُ
بكلّ طوال الساعدين شمردل فلا جسمه واشتد منه الأباخسُ
بأيديهم في كلّ يوم كريهةٍ على الاعوجيات الرماح المداعسُ^(٤٩٥)

وقد نظم الشاعر على البحر الطويل قصيدته التي يصف بها حاجته إلى المال لأنه قوام العرب في العيش الكريم وقوام قيمه الأخلاقية، وأهمها الكرم، ولكن الكرم إذا كان قيمة أخلاقية عليا عند الشاعر فإن كسبه يجب أن لا يكون بوسائل خسيصة، فالغاية لا تسوغ الوسيلة عند نهشل، وتبتدئ القصيدة بمطلع حوارى مع ابنة الكلبى التي يرجح أنها امرأته، كما أشرتُ سابقاً، يقول الشاعر:

رأنتي ابنة الكلبى أقصر باطلي وكادت ندامى رائد الخيل تنزف^(٤٩٦)
حتى يقول:

تقول ارتحل إنّ المكاسب جمّة فقلت لها إني أمرؤ أتعفف
وأرجو عطاء الله من كل جانبٍ وينفعني المال الذي أتسخّف^(٤٩٧)
ثم تلخص القصيدة إلى غرضها الرئيس في النقد الاجتماعي الذي يتصل بزم البخل وتعريته بوصفه أنموذجاً إنسانياً عاماً، وهذا الغرض من الأغراض الشريفة الجليّة، لأنه لم ينحُ منحى السخرية والتهافت من رجل معين يهزء به ويعريه، بل عرّى الشاعر وهجا ظاهرة اجتماعية، يقول الشاعر:

وأبغض إرقاصاً إلى ربّ داره لنميم له كئانتان ومطرف
تجبرّ مالا بعد لوم ودقّةٍ كما شدّ بالشعب الإناء المُكثّف^(٤٩٨)
ويختتم قصيدته بموقف أخلاقي يتصل بنزاهة الكسب متخذاً موقفاً عملياً معارضاً ملزماً، من كل من حاول كسب المال الحرام، يقول الشاعر:

^(٤٩٥) م.ن: ١٤/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٤٩٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢١.

^(٤٩٧) م.ن: ٢٦/٨؛ م.ن: ١٢١.

^(٤٩٨) م.ن: ٢٧/٨؛ م.ن: ١٢١.

وقوم تمنوا باطلاً فرددتهم وإن حرقوا أنيابهم وتلهفوا
إذا ما تمنوا منية كنت بينهم وبين المنى مثل الشجا يتحرّف^(٤٩٩)
والمهم أنّ هذا النص الذي جاء على البحر الطويل، جاء معبراً عن غرضٍ جليلٍ في نقد
الظواهر الاجتماعية السلبية، والإشادة بالظواهر الأخلاقية والإيمانية.

والفخر العربي من المواضع الجليلة أيضاً، لذا كان البحر الطويل ملائماً لهذا
الغرض، إذ جاءت قصيدة الشاعر نهشل بن حرّي التي مطلعها:

أرقت لبرق بالعراق وصحبتني بحجر وما طيّات قومي من حجر^(٥٠٠)
ثم يخلص الشاعر إلى الفخر برهطه وقبيلته وقد تكررت نغمة الفخر عالياً في تكرار
الضميرين: (نا)، و(نحن) يقول الشاعر:

لنا هضبة صماء من ركن مالك وأسد فراء^(٥٠١) لا توزّع بالزجر^(٥٠٢)
وكذلك قوله:

ونحن فلينا لابن طيبة رأسه على مفرق الغالي بأبيض ذي أثر
ونحن خضبنا للخطيم قميصه بدامية نجلاء من واضح النحر^(٥٠٣)
وتخلل هذه القصيدة التغني بالقيم الأخلاقية والشيم الأصيلة كالصبر وحماية الجار
وصيانة عرضه، يقول الشاعر:

وجار منعاه من الضيم والخنا وجيران اقوام بمدرجة الدهر
إذا كنت جار لامرئ فارهب الخنا على عرضه إنّ الخنا طرف الغدر
وذد عن حماه ما عقدت حباله بحبك واستره بما لك من ستر^(٥٠٤)

وكذلك جاء غرض الرثاء على هذا البحر في قول الشاعر:

^(٤٩٩) م.ن: ٣٣/٨؛ م.ن: ١٢٣.

^(٥٠٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

^(٥٠١) يبدو من السياق أنّ فراء: اسم موضع، ولم اعثر عليه في معاجم البلدان.

^(٥٠٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٤١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(٥٠٣) م.ن: ٣٩/٨؛ م.ن: ١١٨.

^(٥٠٤) م.ن: ١١٠.

لعمري لئن أمسى يزيدُ بن نهشلٍ حشا جدثٌ تُسفى عليه الروائح^(٥٠٥)

ويأتي بحر الوافر في استعمال الشاعر بالدرجة الثانية إذ بلغت نسبته ٢٠,٧%، ونغمة تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، مقلوبة من تفعيلة الكامل (متفاعلتن)، ولما كان البحر الكامل بحراً حماسياً إذ يتداخل كثيراً مع بحر الرجز في زحاف تسكين حركة الحرف الثاني من تفعيلته ليصبح (مستفعلن)، لذا يكون عكس الإيقاع الحماسي إيقاعاً يصلح للموضوعات التأملية، ومنها شعر الحكمة والأمثال والعتب، والرتاء الباعث على تأمل حقيقة الموت والخوف من الفناء والمجهول. ومن ذلك قول الشاعر في الحكمة التي تصلح أن تكون مثلاً سائراً:

ومن يحلم وليس له سفيه يلاقي المنكرات من الرجال^(٥٠٦)

وكذلك يصوغ الشاعر قوانين بهذا البحر تنظم العلاقات بين القبيلة والقبائل الأخريات، يقول الشاعر:

فمن يعمل إلينا قرض صدق على حين التكشف والشياع

تجده حين يكشف عن ثراه كذخر السمن في الأدم الصحاح

ومن يعمل بغش لا يضرنا وتأخذه الدوائر بالجناح^(٥٠٧)

وكذلك يصلح البحر الوافر لنظم الاحتجاجات على طرق القوانين الطبيعية لإسقاط تصرف الخصم وقد وظف الشاعر المثل الذي يتضمن (كالثور يضرب لما عافت البقر)، يقول الشاعر:

أترك عارض وبنو عديٍّ وثغزُم دارمٌ وهمُ براءٌ

كدأب الثور يضرب بالهراوى إذا ما عافت البقر الظماء

وكيف تكلف الشعري سهيلاً وبينهما الكواكب والسماء^(٥٠٨)

ويستعمل الشاعر البحر الوافر في الرثاء الباعث على تأمل قلق الموت في قصيدته التي مطلعها:

(٥٠٥) م.ن: ١٢٦.

(٥٠٦) عشرة شعراء مقلون: ١٢٦.

(٥٠٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٤/٨؛ م.ن: ١٢٢.

(٥٠٨) م.ن: ١٠٩.

ذكرت أخي المخول بعد يأس فهاج عليّ ذكراه اشتياقي^(٥٠٩)

وقد أخذت القصيدة منحى التأمل في الموت والفناء وتصوير القلق منه ومن المجهول الذي يؤول بالمرء بعد الموت بوصفه حقيقة حتمية لا بدّ من أن يذوقها الإنسان سواء بحادثة قتل أو بالهرم والشيخوخة، وقد فصلت القول في هذه القصيدة في فصل الغرض الشعري في مبحث الشعر الوجداني.

وكذلك الحال في قصيدة الشاعر التي مطلعها:

سمت لك حاجة من حبّ سلمى وصحبك بين عروى الطواح^(٥١٠)

وهي تصور قلقه إثر حادثة قطع سفهاء قومه من (بني قطن) لأذن نهيك، ففر الشاعر خشية سطوتهم عليه إلى فئة أخرى من قبيلة تميم وقد رمز إليهم بـ(سلمى) في حين رمز لبني قطن بـ(تماضر)، وقد فصلّ القول في هذه القصيدة أيضاً، فلا حاجة للتكرار. والمهم أنّ الشاعر استعمل البحر الوافر لتصوير قلقه من سفه بعض القوم الذين يحبهم، إذ اجتمعت - في هذا النص - عاطفتا الحب والغضب، والعاطفتان تجتمعان لتؤلفا ما نسميه بـ(العتب)، يقول الشاعر:

وما يوم تحييه سلمى بخبراء البجادة أو صباح
بمشؤوم زيارته طويل ولا نحس من الأيام ضاحي

.....

بأحسن من تماضر يوم قامت تودعنا لبين فالشرح
ألا أبلغ بني قطن رسولاً كلام أخ يعاتب غير لاح^(٥١١)

وأخيراً تأتي البحور القليلة الاستعمال لدى الشاعر إذ يؤلف البحر البسيط نسبة ٤,٥% من نظم الشاعر، والبسيط من البحور المختلفة التي تتضمن زحافات كثيرة وهي زحافات التفعيلة (مستعلن) وزحافات التفعيلة (فاعلن) لذا تكون فيه مرونة موسيقية عالية تجعله يصلح لموضوعات العنف والتحريض، بمعنى أنه يصلح للعاطفة الحادة، وكذلك يصلح لتجسيد العاطفة الهادئة، كما في العتاب والشكوى. ومن الموضوعات التي تجسد العاطفة الحادة قول الشاعر:

(٥٠٩) م.ن: ١٥/٨؛ م.ن: ١٢٤.

(٥١٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٠/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١١.

(٥١١) م.ن: ٢١/٨؛ م.ن: ١١١.

إنا محيوك يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الناس فاسقينا
وإن دعوت إلى جلى ومكرمة يوماً سراة كرام الناس فادعينا^(٥١٢)

ويتصل هذا المطلع بالفخر الذي تظهر فيه العاطفة الحادة، وتتجسد حدة العاطفة موسيقياً بكثرة تفعيلة (مستعلن) على حساب زحافاتهما، ولا سيما في مطالع الأبيات، يقول الشاعر:

إنا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا
بيض مفارقنا تغلي مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا^(٥١٣)
إني لمن معشر أفنى أوائلهم قول الكماة ألا أين المحامونا
لو كان في الألف منا واحد فدعوا من فارس خالهم إياه يعنونا^(٥١٤)

نلاحظ تكرار التفعيلة الرجزية (مستعلن) في هذه الأبيات ثلاث عشرة مرة بالقياس إلى ظهور ثلاث تفعيلات زاحفة، وهنا تكون نسبة الإيقاع الحماسي ٨١،٣٪ تقريباً.

ويصلح البحر البسيط لتجسيد العواطف الهادئة نسبياً في العتاب مثلاً وذلك في قول الشاعر:

قال الأقارب لا تغررك كثرتنا وأغن شأنك عنا أيها الرجل
عل بني يشد الله أزرهم والنبع ينبت عيداناً فيكتهل^(٥١٥)

وفي هذين البيتين نلاحظ توازن التفعيلة الرجزية الحادة مع التفعيلة الزاحفة بنسبة ٥٠٪. أما البحر الكامل فكان أقل البحور استعمالاً لدى الشاعر إذ بلغت نسبته في شعره ٨،٨٪ ولما كان نهشل بن حري رجلاً اجتماعياً رزناً، كثيراً ما يتأمل في الموضوعات التي يطرقها، لذا نتوقع قلة استعماله البحور الحماسية الطابع مثل الكامل في حين اختفى بحر الرجز الحماسي الصارخ الحماسة، الذي كثيراً ما يستعمل لتجسيد العواطف الحادة جداً التي تقرب من الانفعال و((ذات النفس القصير، التي تميل غالباً إلى السرعة والخفة، وعدم

^(٥١٢) م.ن: ١٣٠.

^(٥١٣) عشرة شعراء مقتلون: ١٣٠.

^(٥١٤) م.ن.

^(٥١٥) م.ن: ١٢٥.

استيعاب تفاصيل التجربة))^(٥١٦).

وتظهر ملاءمة البحر الكامل، بسبب إيحائه الحماسي، لغرض الهجاء الذي يجسد عاطفة الغضب، وذلك في أبيات ثلاثة قالها في هجاء رجل من (فقعس)، يقول الشاعر:

قبح الاله الفقعسي ورهطه وإذا تأوهت القلاص الضمرُ
ولحا الاله الفقعسي ورهطه وإذا توقدُ في البجادِ الحزورُ^(٥١٧)
وكذلك قوله:

ضَمِنَ القَتَانُ لفقعسٍ سَوَاتِهَا إِنَّ القَتَانُ بفقعسٍ لمُعَمَّرُ^(٥١٨)

ويبدو أنَّ البيت الأخير جزء من البيتين السابقين والثلاثة جزء من قصيدة واحدة فقدت أبياتها ولم يبق إلا هذه الأبيات الثلاثة، لاشتراكها بالوزن والقافية والموضوع.

وخلاصة القول هو أنَّ الشاعر نهشل بن حرّي قد استعمل البحر الطويل بتفعيلاته (فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعيلن)، في الموضوعات الفخمة الجليّة، لتوطيد الصلة بين ما هو شعري وما هو غير شعري، لأنَّ إيقاع هذا البحر - لما فيه من كثرة المقاطع -، يساعد على التسلسل إلى وعي المتلقي من دون عناء^(٥١٩). وهو بهذا يخدم تصوير الموضوعات الجليّة، وكذلك الحال جاء استعمال الشاعر للبحر في المواضع التي تجسّد الحالة النفسية، وتصور الحاجات الفنية التي تظهر بها الموضوعات الخاصة، ومع ذلك فإن هذه المقولة إن صدقت على عصر معين، أو على شاعر معين، فإنّها لا ترتقي إلى مستوى الاطراد الذي يمكن ادراج كلّ المحاولات الشعرية تحته، لأنَّ الشعر بطبيعته يعد فيضاً تلقائياً لا يخضع فيه اختيار الوزن إلى قواعد مسبقة تفرض على التجربة الشعرية^(٥٢٠)، ومهما كانت الدفقات النفسية للشاعر حين تعتريه التجربة الشعرية، يبقى الوزن آتته

^(٥١٦) الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني: ٣٤٨.

^(٥١٧) الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني: ١١٥.

^(٥١٨) م.ن: ١١٤.

^(٥١٩) ينظر: قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري، د. محمود الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٢م: ٢٨٥.

^(٥٢٠) ينظر: عبيد بن الأبرص، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، د. كامل عبد ربه الجبوري، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م): ١٤٩، ١٥٠.

الفنية المعبرة عن الأعماق التي يرسم بها الأبعاد الشعرية المعبرة غير المدركة في الوعي.

٢. القافية:

تعد القافية ركناً من أركان الشعر المهمة في تنظيرات النقاد العرب القدامى ((لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر))^(٥٢١)، فهي إذن ((شريحة الوزن في الاختصاص بالشعر))^(٥٢٢).

وإذا كانت دلالة الوزن غامضة لأنها دلالة تجريدية، فإن القافية بوصفها لفظ مثل سائر الألفاظ في البيت الشعري، لذا توجد لها علاقة بالمعنى أو ((ائتلاف المعنى مع القافية))^(٥٢٣)، كما يسميه قدامة بن جعفر.

والمهم هو أن القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة، إيقاعية وصوتية ودلالية، والذي يهمنا هنا وظيفتها الإيقاعية التكرارية التي يؤدي تأثيرها في النفس، وذلك ما أكده حازم القرطاجني إذ ربط بين القافية والغرض الشعري، وأوجد أن لا تتضمن إلا ما يكون له موقع حسن من النفس يتدفق والغرض الشعري، وعلى الشاعر أن ينأى بالقافية عن المعاني المستقبحة والألفاظ الكريهة، ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به، فالكلام الكريه إذا وقع في أثناء البيت قد يتلوه ما يغطي عليه، فيجعل النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولا يعقبها شاغل^(٥٢٤) وهذه التفاتة ذات علاقة بالأثر النفسي للإيقاع الذي تولده القافية؛ لأن طبيعتها التكرارية التي تتيح الطرق على مكان معين لحاسة السمع يجعل منها أعلق بالذاكرة، وأشد تأثيراً من سواها من الألفاظ التي تؤلف البيت، فضلاً عن أن المعنى غالباً ما يختتم بها، ويعاب تعلقه بالبيت اللاحق.

وإذا ما أردنا استخلاص نتائج معتمدة فلا بدّ من الاستناد إلى الإحصاءات التي تضيء السبيل إلى معرفة كنه الأبعاد الإيقاعية للقافية. وذلك ما سيتضح من خلال نسب شيوع حروف روي قوافي الشاعر نهشل بن حرّ، التي يمكن تبينها في الجدول الآتي:

^(٥٢١) نقد الشعر: ٩٠.

^(٥٢٢) العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٥١/١.

^(٥٢٣) نقد الشعر: ٧٠.

^(٥٢٤) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٧٥ وما بعدها.

ت	الأصوات	القصاد	المقطوعات	النتف	عدد الأبيات
١	الراء	٢	٣	٤	٧٨
٢	الفاء	١	—	١	٥٤
٣	الميم	٢	—	١	٤٧
٤	الحاء	٢	—	—	٤٤
٥	القاف	١	—	—	٣٤
٦	السين	١	—	—	٣٣
٧	النون	١	—	—	١٢
٨	الذال	—	٢	٢	١١
٩	اللام	—	—	٧	١١
١٠	الباء	—	٢	—	٩
١١	العين	١	—	—	٩
١٢	الهمزة	—	١	—	٣
١٣	الياء	—	—	١	١
المجموع					٣٤٦

نلاحظ أنّ دوران حروف الروي الذلقية^(٥٢٥) (اللام، والراء، والنون) تؤلف نسبة ٣٢،٤% من قوافي الشاعر، وكذلك تؤلف الحروف الشفوية (الفاء، والباء، والميم)^(٥٢٦) نسبة ٤٨،٢%، بمجموع ٧١،٦%. وهكذا كانت هذه الأصوات التي اعتمدها الشاعر أكثر

^(٥٢٥) ينظر: كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، طبع في مطابع الرسالة، الكويت، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م): ٥١/١: ٥١/١. ويسمى أيضاً بـ (الأصوات اللثوية)؛ ينظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الانطاكي، ط ١، مكتبة دار الشرق، شارع سوريا، لبنان، (١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م): ٢٦/١.

^(٥٢٦) ينظر: كتاب العين: ٢٥/١.

الأصوات دوراناً على اللسان العربي، لاسيما (الراء) التي يراها الخليل أنها صوت يقف في صدارة الحروف الذلقية، وسميت هذه الحروف ذلقاً^(٥٢٧) بذلك.

أما حروف الروي اللهوية (القاف)^(٥٢٨)، والحلقية (العين، الحاء)^(٥٢٩)، فإنها تؤلف نسبة ٢٨% من قوافي الشاعر وقد جاءت القاف والحاء في قوافي قصيدتين معبرتين عن القلق النفسي وهكذا جاءت قافية القاف وهي من حروف القلقلة^(٥٣٠) وأولها:

ذكرت أخي المخول بعد يأس فهاج عليّ ذكراه اشتياقي^(٥٣١)
وكذلك جاءت قصيدة الشاعر الحائية معبرة عن القلق، التي مطلعها:

سمت لك حاجة من حب سلمى وصحبك بين عروى والطواح^(٥٣٢)
أما القصيدة السينية فجاءت قافيتها معبرة عن الحب المفقود في النسيب الذي بلغ أكثر من نصف القصيدة، والسين من حروف الصفير التي تدل على الوحشة والقلق وتصور التناقض في الحياة، ومطلع هذه القصيدة هو:

أجذك هاجتك الرسوم الدوارس بجنبي قساً قد غيرتها الروامس^(٥٣٣)
والمهم هو أن قوافي الشاعر كانت معبرة عن أبعاد نفسية عميقة ظهرت جليلة في قوافي السين والقاف والحاء المعبرة عن معاني الضيق والتحسر على الرغم من نفورها فنياً، في حين كانت القوافي الذلقية (ل، ر، ن)، والشفوية (ف، ب، م) مختارة لضرورة فنية لأنها أكثر القوافي دوراناً في الكلام العربي، ولم يخرج شاعرنا عن هذه القاعدة، وذلك لغرض الوضوح الصوتي ((الذي يشكل تنغيماً يسهم في منح القافية تأثيراً موسيقياً واضحاً))^(٥٣٤)، بمعنى أن الشاعر اعتمد القوافي المتمكنة في مواقعها، وقد ابتعد عن القوافي النفر

^(٥٢٧) ينظر: م.ن: ٥١/١.

^(٥٢٨) ينظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها: ١٩.

^(٥٢٩) ينظر: م.ن.

^(٥٣٠) ينظر: م.ن: ٢٧.

^(٥٣١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٥٣٢) م.ن: ٢٠/٨؛ م.ن: ١١١.

^(٥٣٣) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٥٣٤) رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة للطبع والنشر، بغداد، ط ١٩٩٨، ١: ١٩٥.

المتمثلة بـ((الصاد، والزاي، والضاد، والطاء، والهاء، والواو))^(٥٣٥)، وكذلك تجنب الشاعر القوافي الحوش وهي: ((الثاء، والحاء، والذال، والشين، والطاء، والغين))^(٥٣٦). ولهذا جاءت قوافي الشاعر غير متكلفة، وإنما هي قوافي الشاعر المطبوع الفصيح السوي الفطرة.

وقد صنف الدارسون القوافي من حيث الحركة على ضربين؛ مطلقة ومقيدة، ولكل منهما سماته، فالمقيد ((ما كان حرف الروي فيه ساكناً))^(٥٣٧)، أما المطلق من القوافي، فقد صنفه الدارسون على ضربين؛ الأول: ((ما تبع حرف رويه وصل^(٥٣٨) فقط...))^(٥٣٩) أما الثاني من القوافي المطلقة فهو: ((ما كان لوصله خروج^(٥٤٠)، ولا يكون ذلك الوصل إلا (هاء) متحركة))^(٥٤١)، وفيما يأتي إحصاء بذلك.

ت	نوع القافية	القصائد		المقطوعات		النتف		المجموع الكلي
		عدد	عدد	عدد	عدد	عدد	عدد	
		الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	الأبيات	
١	مكسورة	٤	١٣٣	٣	١١	٤	٦	١٥٠
٢	مضمومة	٣	٩٤	٤	١٥	١٢	١٧	١٢٦
٣	مفتوحة	٤	٦٧	١	٣	—	—	٧١
٤	المجموع	١١	٢٩٤	٧	٢٩	١٦	٢٣	٣٤٦

يتبين من الجدول هذا أنّ الشاعر استعمل القوافي المطلقة ولم يستعمل القوافي المقيدة؛ أي: الساكنة، وقد أكثر الشاعر من القوافي المكسورة، تليها المضمومة، تليها المفتوحة؛ أي أن إطلاق القوافي جاء مرتباً بحسب قوة الإطلاق، ولعل الشاعر أراد بهذا

^(٥٣٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٥٥م: ٥٩/١.

^(٥٣٦) م.ن: ٦٣/١.

^(٥٣٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٥٤/١.

^(٥٣٨) يحصل الوصل بواسطة أربعة أحرف صوتية هي: (الواو، والياء، والألف، والهاء) أي: حركات مشبعة لفظاً. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٥٥/١، ١٥٦.

^(٥٣٩) م.ن.

^(٥٤٠) الخروج: هو حركة تلحق الهاء بوصفه حرف وصل يحتاج إلى نفاذ. ينظر: م.ن: ١٥٨/١، ١٥٩.

^(٥٤١) م.ن: ١٥٩/١.

- وعى ذلك أم لم يعه -، أن يؤكد القافية بالإكثار من الإطلاق المكسور، لأنّ الكسرة أشد الحركات وأقواها، ولعل هذا التوكيد نابع من عمق معاناته فهو يحاول ابلاغ رسالته بوساطة هذا العنصر الصوتي المهم، وشيوع القوافي المطلقة هو عرف شعري شائع في الشعر العربي.

ويلي القافية المكسورة قوة القافية المضمومة، أما أخفّ الحركات (الفتحة) فقد جاء بها قوافي بنسبة عالية ٣٠% من مجموع القوافي، وهذه النسبة تجعله يتوقف إزاء عنصر التركيز على الإطلاق المعتمد على الحركات القوية (الكسرة والضمة)، ومن خلال الإحصاء التجريدي، لكن الواقع العملي يشير إلى أن الشاعر استعمل إطلاق الفتحة (أخف الحركات) في الأماكن التي تؤدي فيه عنصر التوكيد على إطلاق القوافي، وذلك أن الشاعر استعمل (إطلاق الفتحة) بعد حرف الميم في أكثر قوافيه المطلقة بالفتح يليها حرف العين، وهذان الحرفان لهما خصوصية في شحن الفتحة بعنصر التوكيد من خلال السياق الصوتي. إذ أن (الميم) حرف ينشأ من محبس الشفتين ((وفيه تلتقي الشفة السفلى بالشفة العليا، فإذا كان الانسداد تاماً حدث الباء والميم...))^(٥٤٢)، وهذا الانسداد التام إذا جاء بعده إطلاق الفتحة (الألف) يتولد إنتاج تركيب صوتي معقد يتضمن عنصر توكيد الصوت المنتج.

وكذلك الحال في إطلاق القافية الميمية بالفتح إذ يتم التحول من حرف شفوي (هو الميم) انتقالاً إلى ألف الإطلاق، وقد ظهر ذلك في قصيدته التي مطلعها:

يخالجني اشطان الهوى كلّ وجهةٍ بذى السدر حتى خفت أن لن تريما^(٥٤٣)

وهي متألّفة من أربعة وثلاثين بيتاً، وفي رثائته التي مطلعها:

تطاول هذا الليل ما كاد ينجلي كليل التمام ما يريد انصراما^(٥٤٤)

وهي متألّفة من اثني عشر بيتاً. وكذلك الحال في إتباع القافية التي تنتهي بالياء التي هي كسرة مشبعة، فإن إتباعها بإطلاق الفتحة يولد ضرباً من التركيز على القافية بسبب الانتقال من الكسر إلى الفتح وهما حركتان أو صوتان متباعدان. كما هو الحال في يائيته المتألّفة من

^(٥٤٢) المحيط في اصوات العربية ونحوها وصرفها: ١٨/١.

^(٥٤٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

^(٥٤٤) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

اثني عشر بيتاً وأولها:

إنّا محيوك يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الناس فاسقيناً^(٥٤٥)
وكذلك جاء الاطلاق بالفتح في القافية العينية مؤكداً عنصر الموسيقى والإيقاع
معاً، إذ يتم التحول من حرف حلقي عميق هو (العين) بالفتح، انتقالاً إلى ألف الإطلاق، وذلك في
قصيدته العينية في رثاء أخيه، التي مطلعها:

أبكي الفتى الأبيض البهلول سننه عند النداء فلا نكسا ولا ورعا^(٥٤٦)
والمهم هو أنّ الشاعر قد استثمر عنصر الإطلاق بالقوافي لتوكيد العنصر الموسيقي
والإيقاعي في كل حروف الإطلاق مستثنياً تقيد القافية بالسكون، لأن السكون لا يوفر هذا
العنصر. وهذه السمة الفنية لا يجيدها إلا الشعراء المطبوعون أولو الذوق الفني الفطري كما
هو الحال عند نهشل بن حرّي.

٣- الجنس:

الجناس من المحسنات اللفظية المهمة في إسباغ عنصر موسيقي على الشعر، ويعني
الجناس ((تشابه كلمتين بالنطق واختلافهما بالمعنى))^(٥٤٧). وقد استعمل الشاعر الجنس
استعمالاً سلساً تقتضيه الضرورة الفنية من غير تكلف. ويظهر ذلك في قوله:

أرقت لبرق بالعراق وصحبتني بحجر وما طيات قومي من حجر^(٥٤٨)
استعمل الشاعر مفردة (حجر) في عجز البيت مرتين في جناس تام^(٥٤٩) لفظاً من دون

^(٥٤٥) م.ن: ١٣٠.

^(٥٤٦) م.ن: ١٢١.

^(٥٤٧) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث
العربي، بيروت، ط ١٢، (د.ت): ٣٩٦.

^(٥٤٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

^(٥٤٩) الجنس التام، هو اتفاق الالفاظ في اربعة امور هي انواع الحروف واعدادها وهيناتها
وتريبيها. ينظر: الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، لقاضي القضاة جلال الدين محمد بن عبد
الرحمن المعروف بـ (الخطيب القزويني) (ت ٣٣٩ هـ)، تحقيق وتعليق: لجنة من أساتذة اللغة العربية بالجامع
الازهر، باختيار واشراف شيخ الكلية، طبع بالاولفست، مكتبة المثنى، بغداد، مطبعة السنة
المحمدية، القاهرة (د.ت): ٣٨٥/٢، ٣٨٦؛ الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، ليحيى بن حمزة
بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، (ت ٧٤٩ هـ)، طبع بمطبعة المقتطف، بمصر، (١٣٣٢ هـ - ١٩١٤ م): ٣٥٦/٢.

معنى، إذ أن معنى المفردة الأولى هي اسم لمكان^(٥٥٠)، أما معنى الثانية فهو من المنع والإباء. وهذا النوع من الجنس قليل في شعر نهشل بن حرّي، أما النوع الثاني (الجناس غير التام)^(٥٥١)، فقد كان أوسع انتشاراً في شعره، ومن أمثلة ذلك قوله:

فبعدك أبدى ذو الضغينة ضغنه وسدّ لي الطرف العيون الكواشح^(٥٥٢)

فعمد الشاعر إلى المجانسة اللفظية والمعنوية بين مفردتي (الضغينة وضغنه) وذلك ما يسمى بـ((الجناس الاشتقاقي))^(٥٥٣). ومن أمثلة هذا اللون من الجنس التي زينت شعره، قوله:

إذا اضطرب الحزام على حشاها من الأعمال مضطرب الوشاح^(٥٥٤)

فقد جانس الشاعر بين الفعل (اضطرب)، والمصدر الميمي (مضطرب) وكلتا المفردتان لهما أصل واحد في اللغة ((وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقاً من بعض إذا كان معناهما واحد))^(٥٥٥). وما من شك في أنّ اعتماد الشاعر للمفردتين في بيت واحد كان لإعلاء القيمة الموسيقية التي هزت نفسه فجمع بين الاضطرابين؛ الأول: على (الحشا)، والثاني: هو الأصل الذي يقصد الشاعر تشبيهها بحركة الوشاح على بطن جواده حين يعدو.

ومن مقابلاته المتفردة قوله مادحاً:

جزى الله خيراً والجزاء بكفه بني الصلت اخوان السماحة

فجانس الشاعر اشتقاقياً بين الفعل (جزى)، ومصدره (الجزاء) في صدر البيت كي

^(٥٥٠) حجر مدينة اليمامة وأم قراها، وقيل قصبة قرب المدينة، ينظر: لسان العرب، مادة (حجر): ٥٩/٣. لم يترجم له في معاجم البلدان.

^(٥٥١) الجنس غير التام: هو اختلاف اللفظتين في نوع الحروف وعددها أو هيئاتها أو ترتيبها. ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: ٩٨/٧؛ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٣٥٩/٢؛ فن الجنس، علي الجني، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مطبعة الاعتماد، مصر (د.ت): ٦٢٠.

^(٥٥٢) عشرة شعراء مقلون: ١١٠.

^(٥٥٣) الجنس الاشتقاقي، هو أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة، ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: ٩٥/٧؛ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٣٥٩/٢، ٣٦٠.

^(٥٥٤) ينظر: منتهى الطلب: ٢٤/٨، ٢٥؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

^(٥٥٥) ينظر: سر الفصاحة: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة (١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م): ١٨٥؛ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة: ٣٦٠/٢.

^(٥٥٦) ينظر: عشرة شعراء مقلون: ١١٣.

((يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها))^(٥٥٧)، وذلك عن طريق النبرة الإيقاعية للمتجانسين من جهة ودلالاتها من جهة أخرى وقد دأب الشاعر على تكرار هذا النوع من الجناس كقوله:

ومولئ رفدت النصح حتى يردّه عليّ وحتى يعذر الرأي عاذره
فصبر جميل إنّ في اليأس راحة إذا الغيث لم يمطر بلادك ماطره^(٥٥٨)

فقد عمد الشاعر - هنا - إلى المجانسة الاشتقاقية أيضاً بين (يعذر وعاذر، ويمطر وماطر) أي بين أسم الفاعل وفعله في البيتين لإعلاء القيمة الموسيقية داخل السياق الشعري للمفردات المتجانسة من جهة، وللأهمية الدلالية من جهة أخرى، وقدم المفعول به على فاعله لاستقامة الوزن، فالمفعول الأول الرأي في عجز البيت الأول والمفعول الثاني بلادك في عجز البيت الثاني كانا محور اهتمام الشاعر إيقاعياً ودلالياً فضلاً عن إظهار الشاعر - عفويّاً - مقدرته على تطويع النمط اللغوي مجانسةً للموقف الوعظي الذي اعتوره، وهو يسدي النصح والإرشاد لقومه وثمة موقف فخري يزخر بشجاعة قومه إذ

^(٥٥٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، ١٩٨١م: ٢٤٢.

^(٥٥٨) عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

يقول:

وحى سايط قد صبحنا ووائلاً صبح منايا غير ماء ولا خمر^(٥٥٩)

فالمساوقة الفطرية قد أخذت بيد الشاعر نحو المجانسة الاشتقاقية مرة أخرى بين مفردتي (صبحنا، وصبوح) وكلتا المفردتين تدلان على زمن الغارة على الخصم فالفعل (صبح) يفيد التوكيد؛ لأنه مضَعَّف الوسط، وصبوح صيغة مبالغة ليزيد دلالتها إشراقاً في ذهن المتلقي من جهة وإبداع قيمة إيقاعية داخل السياق الشعري للمفردتين من جهة أخرى، فعمد إلى توظيف الإيقاع - المتمثل بالوزن (فَعْل) و(فَعول) - والدلالة على المبالغة المنبثقة من الصيغتين معاً.

وثمة مجانسة أخرى اعتمدها الشاعر في موقف وعظي آخر إذ يقول:

وقومٌ تمنوا باطلاً فرددتهم وإن حَرَفُوا أنيابهم وتلهَفُوا
إذا ما تمنوا منية كنت بينهم وبين المنى مثل الشجا يتحرَفُ^(٥٦٠)

نلاحظ الشاعر هنا قد عمد إلى الجمع بين المفردات (تمنوا، ومنية، والمنى) التي تنحدر من أصل اشتقاقي واحد هو (المنية) ففي صدر البيت الأول حدد لنا الشاعر رغبة قومه في التزلف نحو الشر رغبة في النزاع بقوله (تمنوا باطلاً) وفي صدر البيت الثاني جانس الشاعر بين الفعل ومصدر المرة بقوله (تمنوا، منية) لإظهار جنوح قومه للشر مرة أخرى، ولكنه عمد إلى خلق تقابل موضوعي بين التمني والمنية من ناحية، وبين شخص الشاعر - في إخماد نار الفتنة - والمنى من جهة أخرى، إذ عمد الشاعر إلى المفردة ذاتها ولكن بصيغة الجمع بقوله (المنى) فقد خلق معادلة نوعية بين ما يطمح إليه قومه وبين رغبته في إخماد ذلك الطموح بدليل مجانسته بين الفعلين (حَرَفُوا) العائدة على قومه في عجز البيت الأول، و(يتحرَفُ) الذي يعود على الشاعر في عجز البيت الثاني، فحرفة قومه نحو الشر يقابلها حرفة الشاعر لهم عن نزعة الشر تلك.

فجمع الشاعر للمفردات ((تمنوا، منية، والمنى، حَرَفُوا، ويتحرَفُ)) معتمداً مجانستها كي يؤدي إعلاء القيمة الإيقاعية من جهة، ولإظهار الدلالة السياقية لتلك المفردات من جهة أخرى، وذلك يؤكد لنا جمعه بين الدالتين الإيقاعية والسياقية - في الوقت نفسه - بين تلك

^(٥٥٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(٥٦٠) م.ن: ٣٣/٨؛ م.ن: ١٢٣.

المفردات.

والذي يبدو - من كل ما سبق - أنّ ذلك التكرار الجناسي قد أحدث نغمة موسيقية جميلة عبر الذات الشاعرة لشاعرنا وهو يتوسط قومه لإنهاء حالة الاقتتال بين أطناهم.

ومن أمثلة الجناس الاشتقاقي لديه قوله:

فأفنتني السنون وليس تفنى وتعداد الأهّلة والمحاق^(٥٦١)

فجانس اشتقاقياً بين (أفنى وتفنى) ليقابل بين فنائه وبين عدم فناء السنين، فأرى أن الشاعر حاول جاهداً، ولكنه لم يوفق من حيث الواقع في خلق علاقة جدلية بين فنائه المحتوم وعدم فناء السنين المحتوم - أيضاً -، لأنّ الفناء مصير كل حي إلا الله تعالى وفي الجناس نفسه يعاود الشاعر تكراره للألفاظ بقوله:

فذلك إن تخطاه المنايا فكيف يقيه طول الدهر وواق^(٥٦٢)

إذ جانس الشاعر بين مفردتي (يقيه وواق)؛ أي اسم الفاعل وفعله اشتقاقياً إذ شكل ركناً هاماً من البيت لوثاقه معناه لأنه ((لا يجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه...))^(٥٦٣). فالمنايا لا وقاية منها فهي كأس كلّ حي، وقد استدعى المعنى التسجييعي تلکما المفردتين (يقيه وواق)، فلا تجد بديلاً لهما لما لهما من حلاوة تجنيس وعمق دلالة في الوقت نفسه.

ولجأ الشاعر إلى صوت القاف الذي يفيد معنى الضيق في التسجييعات الشعرية عند بعض الشعراء^(٥٦٤) وقد أفاد من هذا المعنى الشاعر نهشل بن حري. ومن جناساته قوله:

كأنّ طباء السيّ أو عين عالج على العير أو أبهى بهاء وأفحما^(٥٦٥)

فقد جانس الشاعر اشتقاقياً بين الفعل (أبهى) ومصدره (بهاء) ليسبغ على إيقاع البيت جمالاً موسيقياً وعمقاً دلالياً، إذ إنّ جمال تلك الأطباء استدعاه تجنيساً، إذ لم تبتغ به بدلاً، ولم

^(٥٦١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٥٦٢) م.ن: ١٩/٨؛ م.ن: ١٢٤.

^(٥٦٣) اسرار البلاغة في علم البيان: ٧.

^(٥٦٤) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م: ٥٥.

^(٥٦٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

تجد عنه حولاً^(٥٦٦)، لما للبهاء من علاقة وثيقة بجمال الأطباء وحسنها.

ومن مجانساته البديعية التي تكرر فيها حرف الصفيـر (السين) حتى طغى صوته على بقية الأصوات فأصبح مشعراً بالبعد النفسي الدال على التحسر والوجد قوله في استهلال طللي:

أجـدك شافـتك الرسـوم الدـوارس بجـنبي قسأـ قد غـيرتها الروامـس^(٥٦٧)

فقد جانس الشاعر بين (الدوارس) و(الروامس)، وهما لفظان متفقان في الوزن؛ أي: في الحركات والسكنات وفي أكثر الحروف، ما عدا الحرفين؛ الأول وما قبل الأخير من المفردتين، وإن التقارب الحركي بين أصوات (الدال، والراء، والميم) – التي تفرق بين المفردتين – تجعل من السامع يتصور أن الشاعر كان يروم تكرار المفردة الأولى ثم يفاجئ بالاختلاف الصوتي المتقارب، وذلك يدلنا على براعة الشاعر في التوظيف الإيقاعي للأصوات من جهة، وتحقيقه للبعد الدلالي المشترك بين المفردتين (الدوارس، الروامس) من جهة أخرى فالدوارس ما عفى من الأديرة والروامس حالة الطمر التي تلحق معالم الوجود، ولكن تلك السمة لم تكن مطردة لدى شاعرنا بدليل جمعه جناسياً بين مفردتين متضادتين بالدلالة متفقتين بالإيقاع في قوله:

نـكـرت الـذي مـات الـندى عـند مـوته بـعـاقـبة إذ صـالـح العـيش طـالـح^(٥٦٨)

فجمع بين المفردتين (صالح وطالح) المختلفتين بالحرف الأول (الصاد والطاء) المتقاربتين في مخرجهما وذلك يسمى بـ((الجناس المضارع))^(٥٦٩).

٤ - التكرار:

يعد التكرار ظاهرة فنية بارزة شهدها، الشعر العربي قديماً وحديثاً وهي من الوسائل الموسيقية التي تسبغ على القصيدة الشعرية نوعاً من الفيض الموسيقي، الذي يسهم في ترسيخ المعنى الأدائي وتعميقه وهو ((الحاح على جهة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته

^(٥٦٦) ينظر: أسرار البلاغة في علم البيان: ٥.

^(٥٦٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

^(٥٦٨) م.ن: ١١٠.

^(٥٦٩) الجنس المضارع: هو أن يختلف اللفظان في أنواع الحروف ويكون الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: ٣٨٦/١، ٣٨٧؛ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٩٨/٧.

بسواها...))^(٥٧٠)، وللتكرار أهمية قصوى في الكشف عن قدرات الشاعر وملامح تجربته الأدائية التي تعد صدًى لانفعالاته، و((يُوحى بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر والحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى))^(٥٧١). وقد شغل مساحة واسعة من شعر نهشل بن حري، إذ كان على عدة مستويات؛ منها: المستوى الحرفي، والمستوى اللفظي والمستوى التركيبي ومثال الأول قوله:

فإذ جلت الأحداث وانشقت العصا فولى الإله اللوم من كان ألوما^(٥٧٢)

كرر الشاعر صوت (اللام) اثنتي عشرة مرة، لإسباغ جوٍّ موسيقي مبعثه الحزن والتشاؤم إذ ربط معنى (اللوم) في عجز البيت بجلال الأحداث من جهة واعتمد تكرار حرفي المدّ في صدر البيت وعجزه والمتجسد بمفردتي (العصا وألوما) لتوحي بعظم الأحداث وانشقاق العصا الذي ينذر بحياة مضطربة.

ومن الأصوات المتكررة صوت الراء في الرثاء بقوله:

حلفت فلم أفجر بحيث ترقرقت دماء الهدايا من منى وثبير

كأنك يا بن الصلت لم تحم مجحراً مضافاً ولم تجبر فناء فقير^(٥٧٣)

فقد شاكل الشاعر بين القافية التي تعد مركز ثقل في البيت، فهي حوافز الشعر ومواقفه^(٥٧٤)، وبين أصوات حشو البيت عن طريق تكرار حرف الراء سبع مرات في البيتين بقوة ووضوح، إذ لا ينطق اللسان إلا بالراء واللام والنون^(٥٧٥)، ولو تقصينا الأصوات مفردة في البيتين لوجدنا ((أنّ صوت الراء - وإن لم يكن مهموساً - فهو من أكثر الأصوات استعمالاً معزولاً متماثلاً))^(٥٧٦)، مع صوت القافية، وقد قابل صدري البيتين بعجزين اعتمد فيهما حروف المد في المفردات (دماء، هدايا، ثبير، قصير)، التي تصف حال المرثي قبل وفاته مما

^(٥٧٠) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.

^(٥٧١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، كلية دار العلوم، دار الفصحى، ١٩٧٧م: ٦٠.

^(٥٧٢) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٠/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٨.

^(٥٧٣) م.ن: ٤٣/٨؛ م.ن: ١١٦.

^(٥٧٤) ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم،

١٩٨٠م: ٤٠٧.

^(٥٧٥) ينظر: كتاب العين: ٥٢/١.

^(٥٧٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٦.

يقوي الإيحاء بالطول والامتداد مقابل الحزن العميق، ومن حسن تشكيلاته الصوتية المتكررة في مستوى الأصوات المفردة قوله:

بيضٌ مفارقنا تغليَ مراجلنا نأسو بأموالنا آثار أيدينا^(٥٧٧)

فعمد الشاعر إلى تكرار صوت خروج القافية في حشو البيت ثلاث مرات، وذلك لإعطاء القافية الخارجية^(٥٧٨) بعداً موسيقياً ودلالياً أيضاً في الوقت نفسه، فالبعد الموسيقي للقافية الخارجية تحقق من تكرار أصوات المدّ في البيت الشعري (تسع مرات) مما أعطى القافية قيمة صوتية عالية، وأمّا البعد الدلالي فينبثق من ضمير الجماعة (نا) المتكررة في عموم البيت أربع مرات. ومن أمثلة التكرار صوت القافية في حشو البيت قوله:

ومولّى عصاني واستبدّ برأيه كما لم يطع بالبقّتين قصيرُ
فلما رأى ما غبّ أمري وأمره وولت بأعجاز الأمور صدورُ
تمنى نئيشاً أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور^(٥٧٩)

فقد كرر الشاعر صوت القافية في حشو الأبيات الثلاثة (سبع مرات) وذلك يعد ((من مظاهر موسيقى الحشو؛ أي تعزز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقاً من مثال إلى آخر، فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر))^(٥٨٠).

وفائدة ذلك التكرار لإعلاء صوت القافية الخارجية عن طريق تكرار تلك القوافي الداخلية، ويبدو أن اعتماد الشاعر الحروف الذلقية والهوية كان يروم إظهار شدة انفعاله في نصرة قومه، وإن كل صوت كرره تكمن فيه العواطف والأحاسيس وصوت الرأى كان يؤدي أثراً دلالياً خاصاً بكل مفردة من مفردات التركيب الشعري في (الرأى، رأي وأمرى وأمره، والأمر والصدور وقصير)، فقد تداخلت دلالات تلك المفردات مع بعضها البعض لتؤدي دور القافية المشروطة في عموم تلك المقطوعة الشعرية.

^(٥٧٧) عشرة شعراء مقلون: ١٣٠.

^(٥٧٨) الضمير (نا) للمتكلمين يمثل القافية الرئيسة للبيت على مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي، وعلى مذهب الفراء الضمير (نا) هنا للوصل بياء (أيدي). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/١٥٢، ١٥٣.

^(٥٧٩) عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٥٨٠) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٨٠.

ففي ذلك التباين المعنوي كان الشاعر فيه موفقاً تمام التوفيق لأنّ تكرار اللفظ والمعنى جميعاً لدى الشاعر يعدّ الخذلان بعينه^(٥٨١). وقد دأب شاعرنا على تكرار لفظي يحمل معنى مشتركاً ومثاله قوله وهو يتغنّى بديار قومه:

وندَى خزامى الجوّ جوَّ سويقةٍ طرق الخيال به بعيد المرقد^(٥٨٢)

فعمد شاعرنا إلى تكرار لفظة (جوّ) مرتين، وذلك من النوع الذي تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ويسمى كذلك بـ(الترديد) وهو إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً^(٥٨٣) ويبدو إن الشاعر اعتمد ذلك الأسلوب من باب عملية الجمع بين المتشابهات لعلّة في نفسه إذ ((لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة الاستعذاب والتشويق))^(٥٨٤). فحصل تناسب مطلوب بين الحالة النفسية للشاعر وطبيعة الإيقاع المنتظم الناتج من التكرار اللفظي، وذلك التناسب يسميه الدارسون بـ(مبدأ الاعتدال)) (الذي يجعل الشعر الجيد يقع موقعاً متوسطاً بين الخفة والطيش، والقصر والطول، والتكرار والتنوّع...) ^(٥٨٥)، فنلاحظ الشاعر قد مال إلى التكرار القصير بمفردتين لخلق حالة إيقاعية خفيفة بعيدة عن الإملال لأنّه ((لا شفاء مع التقطيع المُخل ولا راحة مع التطويل الممل، ولكن خير الأمور أوسطها))^(٥٨٦)، فالموسيقى الشعرية كما بيّنا سابقاً تنحصر فاعليتها الإيقاعية في الأوزان والقوافي كإطار خارجي للشعر ولكن هناك هيكلية موسيقية (حشوية) متعددة النغمات تغني (موسيقى الإطار)^(٥٨٧) بالعنوبة، كما يقول الشاعر:

وحى تريح الذمّ والذمّ يتقى ويروى بذات الجمّة المتغامس^(٥٨٨)

فالبحر الطويل وحرف الروي الصفيري لم يكتف الشاعر به، بل زيّنها بتكرار لفظي لمفردة (الذم) مرتين، وفيها أربعة أصوات لحرف الميم في صدر البيت، ثم عمد الشاعر إلى خلق موازنة صوتية بين صدر البيت وعجزه، فكرر صوت (الميم) في العجز أربع مرات أيضاً، وارى ذلك من باب التعادل

^(٥٨١) ينظر: العمدّة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٧٤/٢.

^(٥٨٢) عشرة شعراء مقتولون: ١١٣.

^(٥٨٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٦٢، ٦٣.

^(٥٨٤) العمدّة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٤٧/٢.

^(٥٨٥) مفهوم الشعر في التراث النقدي: ٤٤٥.

^(٥٨٦) منهاج البلاغة وسراج الأدباء: ٦٥.

^(٥٨٧) موسيقى الاطار: مصطلح حديث يعني بدراسة موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية المساهمة في بناء بيت أو

في إقامة قصيدة كاملة؛ ينظر: خصائص الاسلوب في الشوقيات: ٧٤.

^(٥٨٨) ينظر: منتهى الطلب: ١٣/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٠.

الموضوعي بين ما يوائم نفس الشاعر المتغنية بمكارم قومها من جهة وبين أدائه الفني من جهة أخرى، وأما ما يرمي إليه الشعراء من التكرار هو تبعاً لما يقتضيه المقام من رفع الالتباس والغموض^(٥٨٩)؛ أي إنَّ المفردة الأولى لم يجلب معناها القصد لدى ذات الشاعر من دون تكرارها مؤكدةً بفعل مضارع. ولم يقف شاعرنا عند تكرار الأصوات والمفردات بل عمد إلى ما يسمى بـ(تكرار التراكم)^(٥٩٠) أي التكرار الجملي أو التركيبي الذي يتجسد في قوله:

وباني المجد جَمَّان بن كعب^(٥٩١) وباني المجد وكلّ بالنجاح^(٥٩٢)
فتكراره لعبارة (باني المجد) في صدر البيت جاء متناغماً مع الحس القبلي من جهة، وليوافق بين الواقع والممدوح من جهة أخرى. كذلك إنَّ ذلك اللون من التكرار قد أسبغ على البيت تناغماً موسيقياً عالياً إذ جمع لممدوحه خلتين هما: بناء المجد والنجاح الذي آل إليه عن طريقه.

فذلك الجهد الفني الذي بذله الشاعر لا يغدو إلا أن يكون معالجه لغرضه الشعري الذي اكتسب ضرباً من الجلالة وامتداد النفس بما يلائمها من الفخامة الفنية التي آل إليها الشعراء^(٥٩٣). ونظير ذلك قوله في الهجاء الساخر:

قبح الإله الفقعي ورهطه إذا تأوّهت القلاص الضمرُ
ولحاً الإله الفقعي ورهطه وإذا توقد في النجاد^(٥٩٤)

^(٥٨٩) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٦٤.

^(٥٩٠) المقصود به: ((التكرار الذي يشير إلى الزيادة أو كثافة الإضافة المؤدية إلى دلالة تجسد نوعاً من التضخم المنظم على شكل وثبات مترتبة)). ينظر: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٢١٧.

^(٥٩١) جَمَّان بن كعب: يبدو أنه أخو عوف بن كعب، وهو جدّ جاهلي، بنوه بطن عظيم من تميم، نزل أكثرهم البصرة، منهم: الزبرقان بن بدر. ينظر ترجمة بهدلة بن عوف بن كعب في: جمهرة انساب العرب: ٢٠٨؛ نهاية الأرب في فنون الأدب: ٢/٢٥٥؛ الاعلام: ٢/٥٥.

^(٥٩٢) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٢٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

^(٥٩٣) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، د. محمود عبد الله الجادر، طبع بمطابع دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩م: ٥١٩.

^(٥٩٤) النجاد: الأرض المرتفعة، وكان العرب يوقدون نار القرى عليه، ينظر: لسان العرب، مادة (نجد):.

^(٥٩٥) الحزاور: الروابي الصغيرة، ينظر: لسان العرب، مادة (حزا): ٣/١٦١.

فالتكرار التراكمي لديه في البيتين ينحصر في دلالة (الفقعسي ورهطه)، إذ استهل البيتين بفعلين لهما دلالة القبح والكراهية لبني فقعس، إذ لم يتوان الشاعر في كيل الأهاجي على وفق دلالة موسيقية ساخرة تحققت بفعل التكرار.

٥ - القافية الداخلية:

وتعد من أهم مظاهر موسيقى الحشو الذي يعزز القافية في القصيدة الشعرية ومن مفهومه عند بعض الدارسين هو: ((أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها))^(٥٩٧). وقد اعتمد الشعراء في مطالع قصائدهم ومثاله قول نهشل بن حرّي:

أجْدَكْ شافْتَكْ الرسوم الدوارسُ بجنبى قساً قد غيرتها الروامس^(٥٩٨)

فقد عمد الشاعر إلى تشكيل عروض بيته (الدوارس) مثل ضربه (الروامس) من حيث القافية ((وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحرهِ))^(٥٩٩).

الفصل الرابع الصورة الشعرية

مدخل.

^(٥٩٦) عشرة شعراء مقلون: ١١٥.

^(٥٩٧) نقد الشعر: ٨٦.

^(٥٩٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

^(٥٩٩) نقد الشعر: ٨٦.

المبحث الأول: مصادر الصورة:

١- الخيال الخلاق.

٢ - الواقع.

المبحث الثاني: أنواع الصورة.

أ - الصورة البيانية.

١. التشبيه.

٢. الاستعارة.

٣. الكناية.

ب - الصورة الحسية.

١. الصورة البصرية.

٢. الصورة السمعية.

٣. الصورة الذوقية واللمسية والشمية.

مدخل:

تعد الصورة الشعرية، ركيزة من ركائز الجمال في الشعر، ووسيلة للتعبير عما يخطر للشاعر من عواطف وأحاسيس وأفكار وعليه تكون الصورة معبرة عن معالم في الشعر، شأنها شأن الموسيقى والايقاع، كلما كانت الصورة أكثر جدة، كان تأثيرها في المتلقي اشد وأعمق.

ولعل أول من لَمَح لأهمية الصورة من النقاد العرب القدامى هو الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في حديثه عن قضية اللفظ والمعنى، بقوله المشهور: ((إن المعاني مطروحة في الطريق... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج،... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))^(١٠٠). بمعنى أن الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها ببعض بما يشبه عملية النسيج التي تبدأ من ربط مواد أولية ثم تخرج بشيء جديد، أو شكل دال لم يكن موجوداً في الأصل..

وقد تابع قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) الجاحظ في محاولة تحديد مفهوم الصورة بقوله: ((إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشاعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة

(١٠٠) الحيوان: ٣/١٣٢، ١٣٣.

منها، مثل: الخشب للنجارة، والفضة للصياغة^(٦٠١). ويظهر أن قدامة قد اقتفى أثر الجاحظ في رؤيته، إذ جعل المعاني مبسوبة للناس جميعاً؛ لأنّ الفضل يرجع لمن يمنح هذه المعاني العامة، الصورة التي تصير بها أثراً فنياً، لكن لا يفهم كلام الناقدين أن هناك علاقة وثيقة متبادلة بين اللفظ والمعنى، لا يمكن تصور أحدهما من دون تصور الآخر، حتى جاء الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فجعلهما شيئاً واحداً، إذ توصل إلى أن الألفاظ من حيث هي أصوات، إنّما هي دلائل للمعنى، والصياغة والتصوير لا تقع فيهما، وإنّما في المعنى^(٦٠٢)، والمعنى الذي يتحدث عليه الجرجاني هو المعنى الذي توحيه الصورة من خلال علاقات (النظم) بين الألفاظ، التي تشكلت بشكلها الخاص الذي يوحى بمعنى متفرد وليس بمعنى عام يتصل بالمنطق والفكر أو بالواقع المعيش. وهذا المعنى العميق هو الذي يفهم من كلام الجرجاني إذ يقول: ((إنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار))^(٦٠٣)، فالخاتم أو السوار لم يكونا موجودين في الفضة أو الذهب وإنّما الذي أوجدهما هو الشكل الذي يجسد إدارة الصائغ، الذي يصنع خاتماً على وفق قالب عام ثم تأتي المفاضلة الجمالية بين الخواتم في اختلاف النقوش (التصوير) على كل واحد منها، فيكون هذا جميل وذاك أجمل وغيرهما غير مقبول وهكذا؛ وكل منهما يسمى خاتم.

وفي الحديث بمصطلحات الشعر، فإن الفضل لا يرجع إلى المعاني وحدها، ولا إلى الألفاظ، وإنّما يرجع الفضل إلى عنصر ثالث ينتج عن اتحادهما، وقد كان هذا العنصر واضحاً في تفكير الجرجاني، ومن هنا جاء نقده لمن فصل بين اللفظ والمعنى وكأنهما عنصران متقابلان، وذلك في قوله: ((إنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنّهُ ليس إلا المعنى واللفظ، ولا ثالث))^(٦٠٤).

^(٦٠١) نقد الشعر: ٦٥.

^(٦٠٢) ينظر: اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تحقيق: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، (١٩٤٥ م)، ٤:.

^(٦٠٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الامام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تصحيح: الاستاذ محمد عبده مفتي الديار المصرية، والاستاذ اللغوي المشهور الشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، وقف على تصحيح طبعه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م)، ١٧٥، ١٧٦.

^(٦٠٤) م: ٣١١.

وتأتي خطوة حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) في بيان العلاقة بين الصورة والخيال، خطوة جديرة بالاهتمام، إذ أن الخيال هو الذي يؤلف الصورة سواء على منوال ما موجود في الواقع، أم على هيئة غير مسبقة بمثال؛ أي هي خلق جديد. وأن المادة الأولية التي ينسج فيها الخيال صورة هي المشاهدات الحسية، وعمليات الإدراك الذهنية الأخرى وكل ذلك التفصيل يظهر في قوله: ((فإذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجمله ما أنتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود، التي تقدّم بها الحس والمشاهدة، وبالجمله الإدراك من أي طريق كان، أو التي لم تقع، لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكناً عند وجوده، وإن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني...))^(٦٠٥).

وفي هذا الكلام تفصيل لمصادر الصورة وأنواعها وكيفية تأليفها من خلال ايجاد علاقات التماثل والتناسب أو التخالف أو التضاد بين المدركات الأولية للأشياء وصورها اللفظية الموضوعية في اللغة، وعلى هذا النحو يمكن دراسة الصورة الشعرية ابتداءً من مصادر ها، وأنواعها: البيانية والحسية، التي يمكن دراستها على النحو الآتي:

(٦٠٥) منهاج البلاغاء وسراج الادباء: ٣٨، ٣٩.

المبحث الأول

مصادر الصورة

١- الواقع:

الواقع مصدر غني يمد الشعراء بالصور، وربما كان المصدر الوحيد بالنسبة إلى كثير من شعراء الجاهلية، والذين جاءوا من بعدهم، لأن البيئة كانت تحد من خيالهم، إذ قيدتهم بقيود كثيرة لم تقف عند الموسيقى والإيقاع الصارم (الوزن)، والتصوير، بل كانت تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني التي تتكرر نفسها على الشعراء^(٦٠٦). وهكذا أدى افتقار البيئة إلى التنوع، إلى الحد من الخيال الخلاق، والافتقار إلى الجدة، إلا لدى الشعراء أصحاب المواهب الكبيرة الذين استطاعوا بتأملاتهم أن يغوصوا على المعاني العميقة ويجتهدوا في ابتكار التعابير الملائمة لتصوير هذه المعاني، لذا انقسمت الصور المستمدة من الواقع على ضربين؛ أولهما: نقل الواقع كما هو، وثانيهما: نقل الواقع متلبساً بالجانب الروحي (العواطف والأحاسيس والأفكار)، وكلا الضربين من نقل الواقع كما ينتج صوراً تختلف عن الصور التي ينتجها الخيال الخلاق؛ لأنّ الواقع يكون الحافز الرئيس في إنتاجها، ولهذا يظل له حضور في الصورة مهما أسهم الخيال في صنعها، لذا تسمى بـ(الصور الوصفية)، التي يكون الواقع مقياساً لمدى انحرافها عنه.

والصور المستمدة من الواقع تكون في الغالب سهلة، وطريقها مفتوح للجميع^(٦٠٧) ولذا تكون قريبة إلى مدركات المخاطبين. ولم يخرج الشاعر نهشل بن حرّي عن هذه القاعدة، في كثير من صورته الفنية، لأنّه ابن البيئة التي تحدثت عنها آنفاً.

وتبدأ الصورة الوصفية في بساطتها وسطحيتها من نسيج الواقع كما هو، ويظهر ذلك في الأماكن التي تطغى عليها الخطابة، والفخر، والأوصاف المغرقة في الحسية التي لم تتعمق إلى تحت سطوح الأشياء، وذلك يظهر في قول الشاعر:

(٦٠٦) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط٧، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م: ١٧، ١٨.

(٦٠٧) ينظر: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٨٣.

ونحن منعنا الحيّ أن يتقسموا بدار وقالوا ما لمن فرّ مقعد^(٦٠٨)
وقوله...

لنعم الفتى عالى بنو الصلت نعشه وأكفانه يخفقن فوق سرير^(٦٠٩)

فلاحظ الوصف لصورة المُشيع وهو محمول على أكف أقاربه، وأكفانه ترفرف على
النعش. والصورة هنا منقولة عن الواقع بأمانة بلا زيادة أو نقصان باستثناء جملة المدح (لنعم
الفتى) التي جاءت معانيها عامة لم تستطع أن تمد جسور علاقة بنائية مع الصورة المغرقة
في الحسية التي بعدها. لأن البعد المعنوي في لفظة (عالى) لم يظهر واضح المعالم، ولو قال
الشاعر (عالى رؤوسهم) أو (عالى رؤوس طوالهم).. إلى غير ذلك من التعابير التي توحى
بالعلو المعنوي، فضلاً عن العلو الحسي المدرك، لخرجت هذه الصورة من اطار نقل الواقع
المغرق في الحسية.

وكذلك جاءت صورة الفخر ناقلة لوقائع تاريخية جزئية، تشيع خيال وأحاسيس الشخص
المعني؛ الشاعر أو أفراد القبيلة حسب، ولم تتسع دائرة تأثيرها إلى المستوى الانساني
العام. ويظهر ذلك في قول الشاعر:

وليلة زيد الخيل نالت جياننا منها وحظا من أسارى ومن ثأر
ونحن ثأرنا من سمي ورهطه وظبيان ما في حيّ ظبيان من وتر
وقاظ ابن ذي الجدّين وسط بيوتنا وكرشاء في الأغلال والحلق السمر
ونحن منعنا الخيل أن يتأوبوا على شجعات والجياذ بنا تجري^(٦١٠)

ومقابل نقل الواقع كما هو، يوجد الشعر الوصفي الذي يتلبس فيه المادي بالروحي وذلك يتم
عن طريقتين، الأولى: إسباغ الروحي على المادي لتصوير ما تحت السطوح من أبعاد
فيه، والثانية: تجسيد الروحي لجعله قابلاً للإدراك، ومن أمثلة هذا الضرب الأخير قول الشاعر:

وقد علمت جمخ القبائل أنني إذا ما رميت القوم أسمع ذا الوقر

(٦٠٨) عشرة شعراء مقتولون: ١١٢.

(٦٠٩) م.ن: ١١٦.

(٦١٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٩/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٨.

برجم قوافٍ تخرجُ الخبءَ في الصفا وتنزلُ بيضاتِ الأنوق من الوكر^(١١)

هكذا أسبغ المادي على الروحي (الشعر) لغرض تجسيده، لأنَّ الشعر شيءٌ روحي وإن تلبس بالمادة اللغوية الضرورية لتجسيده، والشاعر هنا لا يتكلم عن الألفاظ المادية وأصواتها وموسيقاها، ومداليلها الواقعية التي تشير إليها، وإنما يتحدث عن الشعر بوصفه نتاجاً روحياً فحاول تجسيده من خلال أثره المتصل بالأشياء. وعلى الرغم من هذا التجسيد يظل الجانب الروحي مسيطراً في الوصف، لذا يصبح الشعر قادراً على اسماع الأصم وإخراج ما اختبأ في الحجارة، وإنزال الأشياء العسية أو العزيزة من مكانها المنيع، بمعنى أنه يصنع المعجزات ويغير الواقع، ولعل المبالغة في الصورة تدل على جعل الشعر هو الروح عينه، الذي له سلطة قاهرة على الأشياء.

ومن هذا الضرب أن الشاعر تصور جدّه روحاً أو عقلاً، أو أي شيء آخر غير متعين، ذي إمكانات لا تتحقق إلا بتجسيده المادي، هذا ما يفهم من قوله:

إذا نهشل ثابت إليّ فما بنا إلى أحدٍ إلا الله من فقر^(١٢)

ولعل مقابلة الضمائر (ياء المتكلم) والضمير (نا) تدل على تكامل القيادة والجاهير أو الرأي والقوة وغير ذلك من المزدوجات التي تغني الروحي والمادي معاً غناءً يضمن لهما الاستقلال عن العالم باستثناء ما يقع وراء حدود الحياة الروحية (الله تعالى).

ومن صور تجسيد الروحي كل الصور الرمزية التي وردت في المقدمات الطللية المتصلة بالنسيب، إذ تبين لنا أن رمز المرأة (سلمى) أو (تماضر) وغيرهما، ما هي إلا رموز روحية كانت تشف عن الدلالات المطلقة أحياناً، وتشف عن النزعة الاجتماعية لدى الإنسان، والاحساس بالطمأنينة والاستقرار أحياناً أخرى. وذلك ما استوفيت تفصيله سابقاً.

أما الطريق الثانية التي يتلبس فيها المادي بالروحي في الشعر الوصفي فهي الطريق التي يسبغ فيها الشاعر الروحي على المادي لتصوير أبعاده بالنفاز إلى أعماقه، ومثال ذلك قول الشاعر:

^(١١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٤١/٨، ٤٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(١٢) م.ن: ٤١/٨؛ م.ن: ١١٨.

ومولئ عساني واستبد برأيه كما لم يُطعُ بالبقّتين قصيرُ
فلما رأى ما غبَّ أمري وامره وولّت بأعجاز الأمور صدورُ
تمنى نبيشاً أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور^(٦١٣)

نلاحظ أن الشاعر أسبغ العنصر الروحي (الصبر) على الموقف الذي يرى فيه المرء نفسه أنه يحد من حريته، ولم يستطع في عزيمة موقفه المتصلب؛ لأنه يقاوم كل تغيير، لذا يكون إصرار المرء على تغيير ما شعر باستحالة تغييره يعدّ ضرباً من المثابرة غير المجدية، التي تنفي الحرية، ولكي يعيد الشاعر إلى صاحب الموقف حريته يجد أن الشعور باليأس هو الذي يفسح المجال بين يدي المثابر لكي يفكر بطريقة أخرى وإذ أغلقت السبل فإن اليأس هو الذي يولد الراحة، وإلا أصبح مثابراً تعود مثابرته عليه بالضرر^(٦١٤).

وكذلك أسبغ الشاعر نهشل بن حرّي الجانب الأخلاقي (الروحي) على علاقات الجوار المادية، وذلك في قوله:

وجار منعاه من الضيم والخنا وجيران أقوام بمدرجة الدهر
إذا كنت جاراً لامرئ فارهب الخنا على عرضه إنَّ الخنا طرف الغدر
ودد عن حماه ما عقدت حباله بحبك واستره بما لك من سيئر^(٦١٥)

والمهم أن الشعر الذي يستمد صورته من الواقع، لا يرتقي إلى مستوى الفن، ما لم يتداخل فيه الروحي (العاطفة والوجدان والفكر) تداخلاً جدلياً حياً، وأفضل الصور فيه ما توازن جانباه: المادي والروحي، بحيث لا يطغى الواقع على الجانب الروحي، وإلا أصبحت الصورة نقلاً حرفياً أو شبه حرفي للواقع، ولا تطغى فيه العاطفة على الواقع، وحينذاك تفسد الصورة، إذا طغى التضرع أو الخوف، أو الحزن عليها. وقد أحسّ الحطية فساد الصورة في

^(٦١٣) عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٦١٤) ويظهر ذلك في قول الأعشى:

كناطح صخرة يوماً ليوهنها فلم يضرّها وأوهى قرنه الوعلُ

وإن كان قول الأعشى يتضمن معنى النقد للمثابرة على زحزحة المستحيل.

ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس): ٢٠، والبيت من شواهد ابن عقيل رقم الشاهد (٢٥٧). ينظر: شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني المصري (ت ٧٦٨هـ) على ألفية ابن مالك (ت ٦٧٢هـ)، تحقيق: محمد

محي الدين عبد الحميد، ط ١٤، مطبعة السعادة، مصر (١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م): ١٠٩/٢.

^(٦١٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٦/٨، ٣٧؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

الشعر اثر تسلل العاطفة إليه أكثر من اللازم، ويظهر ذلك الاحساس في سؤاله على من هو ((أشعر الناس، فقال: الذي الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره، ومن لا يتق الشتم يُشتم^(٦١٦)
وليس الذي يقول:

ولست بمستبق أخاً لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب؟^(٦١٧)
بدونه، ولكن الضراعة أفسدته، كما أفسدت جرولاً [يعني نفسه]، والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضين...))^(٦١٨).

وعلى هذا الأساس يمكن مقارنة نصين في موضوع واحد للشاعر نهشل بن حرّ، أحدهما قد توازن فيه الجانب الروحي والمادي، والآخر طغت فيه العاطفة ليتبين لنا أهمية توازن الجانبين لجلاء الصورة الشعرية، والنص الأول يظهر في قول الشاعر في رثاء أخيه (مالك).

أغرّ كمصباح الدجّة يتّقي قذى الزاد حتى يستفاد أطيابه
وهوّن وجدي عن خليلي أنني إذا شئت لأقيت امرأ مات صاحبه
ومن ير بالأقوام يوماً يروا به معرة يوم لا توارى كواكبه
فقل للذي يبدي الشماتة جاهداً سيأتيك كأس أنت لا بدّ شاربته
أخّ ماجدّ لم يخزني يوم مشهد كما سيف عمرو لم تخنه مضاربته^(٦١٩)

نلاحظ أنّ النص المتوازن قد تجلت فيه الصورة الشعرية حتى ارتقت إلى مستوى التعبير الانساني العام، وأما النص الثاني الذي تطغى فيه العاطفة فيظهر في قول الشاعر:

^(٦١٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه أبي العباس ثعلب: ٣٠٠.

^(٦١٧) ديوان النابغة الذبياني: ٧٤.

^(٦١٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٩٧/١؛ شعر البرقعاني تحقيق ودراسة، تومان غازي حسين، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة كلية الآداب، (٢٧١٤ هـ - ٢٠٠٦ م): ١٠٠.

^(٦١٩) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

أبى جزعي في مالكٍ غير ذكره فلا تعذّليني إن جزعت أماما
سأبكي أخي ما دام صوت حمامةٍ يورّق من وادي البطاح حماما
وابعث أنواحاً عليه بسحرةٍ وتذرف عيناى الدموع سجاما
وأدعو سراً الحيّ يكون مالكاً وأبعث نوحاً يلتدمن قياما^(٦٢٠)

ولا يعتقد الباحث أن هذا النص يرتقي بصورته الفنية إلى مستوى النص السابق، لأن العاطفة جمحت في الأخير حتى لم تدع للعلاقات الفنية أن تتشكل لتوحي بأبعاد انسانية ونفسية ودلالات جمالية مؤثرة.

١- الخيال^(٦٢١) (Imagination).

وهو الذي يقوم بتأليف صورة جديدة غير مألوفة من قبل، لدى فنان لا نجدها عند غيره من الفنانين، بل لا نجدها في كثير من إنتاجه الأدبي، الذي يكتبه في مراحل مختلفة^(٦٢٢)، وذلك ما نجده عند الشاعر نهشل بن حرّي في قوله:

لياليّ سلمى درّة عند غائص تضىء لك الظلماء والليل دامس
تناولها في لجة البحر بعدما رأى الموت ثم احتال حوت مغامس^(٦٢٣)

نلاحظ أنّ الاستعارة (سلمى درة) استعارة ليست غريبة لأن وجه الشبهة بين طرفيها كبير، وكلا الطرفين محسوسان، لكن إيغال الشاعر في وصف المشبه به أعطى بعداً نفسياً للصورة فصاحب هذه الدرة لم يحصل عليها بالمال كالتاجر، وإنّما حصل عليها بمغامرة ومخاطرة وصراع مع قوى الطبيعة

^(٦٢٠) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

^(٦٢١) الخيال الخلاق هو: ((القوة التركيبية السحرية التي..تكشف لنا عن ذاتها في خلق توازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة..))، والإحساس بالجدة والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة والمألوفة، بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق....والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم)). مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت): ٣١٢.

^(٦٢٢) ينظر: في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مطابع النعمان في النجف الاشرف، توزيع: مكتبة الأندلس، بغداد، (١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م): ٢٩.

^(٦٢٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩

(لجة البحر) و(الحوت المغامس) المحتال، ولهذا يكون وقع الصورة ذا بعد نفسي عميق الأثر.

وكذلك الحال في رسم صورة (اللبوة) أم الشبل في علاقتها مع (الأسد) إذ وصفها الشاعر بأنها (فاحشة العناق) وهذه صورة جديدة لم نعهد لها عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين، وذلك: قول الشاعر:

تنازعاه الفريسة أم شبل عبوس الوجه فاحشة العناق^(٦٢٤)

فالصورة (فاحشة العناق) صورة تمثل البعد النفسي للعلاقة الجنسية بين الحيوانات المفترسة التي لا تظهر عليها ملامح الرقة حتى في علاقاتها الخاصة فيما بينها، وهذا دليل على سطوتها التي لا تلين ولا تقهر. وهذا التفرد في وصف الأبعاد النفسية من نتاج الخيال الخلاق، لأنه هو الذي ينشئ علاقات جديدة غير مكتشفة من قبل.

وكذلك الحال في (النخلة السحوق) التي تطول فيصعب الوصول إلى جني ثمارها، ولا سيما إذا أهمل سعفها اليابس وسلاتها وليفها من التهذيب، فإن هذه الصورة لا يهتدي إلى وجه الشبه بينها وبين البخيل إلا الخيال الخلاق، وفي هذا التصوير يظهر وصف صورة البخيل المنفردة التي تتضمن ملامح الأنانية والحق، لأنّ هذا النوع من البخلاء يظهر ما يملكون أمام المحتاج، ولكنهم يمنعون من المحتاج من نواله، كما النخلة السحوق كثيفة الليف، فيقول الشاعر:

رصاد سحوق النخل يُرصد حجة ودون تراها ليفها المتليّف^(٦٢٥)

وهكذا يهتدي الخيال الخلاق إلى العلاقات الخفية بين الأشياء المتنافرة في الواقع، ليجمع بينها في صورة موحية بأبعاد نفسية خفية. وأعرق من هذا من جمع المتنافرات اهتداء الخيال إلى تصور واقع نفسي مشابه لواقع مادي مفترض، كما هو الحال في الاهتداء إلى تصور اليوم العصيب في أنّه يشبه في وقعه حال القائم على الجمر يقول الشاعر:

ويوم كان المصطلين بناره وإن لم تكن نار قيام على الجمر

صبرنا له حتى يريح وإنما تفرج أيام الكريهة بالصبر^(٦٢٦)

^(٦٢٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٦٢٥) م.ن: ٢٨/٨؛ م.ن: ١٢٢.

^(٦٢٦) م.ن: ٣٨/٨؛ م.ن: ١١٨.

ولما كانت الصور التي يبتكرها الخيال الخلاق، عميقة، وتصور الأبعاد النفسية، فإنّ مصدرها الأساس يكمن في الإحساسات العميقة والتأملات البعيدة الغور، وتكمن أصالتها في استمداد مادتها من اللاشعور، شأنها شأن الأحلام الاعتيادية، إلا أن الجانب الصياغي للعلاقات الموحية تحتم عليها ان تخضع إلى العمليات الواعية إذ يتسامى الفنان بأحلامه الفردية حتى يجعلها انسانية ممتعة للآخرين^(٦٢٧). بسحرها البياني الذي يحولها إلى واقع قائم بذاته: أي إلى (تخييل)، بمعنى تحويل العالم إلى صورة مدركة بالخيال^(٦٢٨)، نقرّ بوجود الخيال وإن لم نجد لها مقابلًا في الواقع المحسوس.

^(٦٢٧) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٣٧٠ وما بعدها.

^(٦٢٨) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية: ٢٥، ٢٦.

المبحث الثاني

أنواع الصورة

أ - الصورة البيانية:

سنقتصر في دراسة انواع الصورة الشعرية على الصور البيانية، التي تبنى على اساس المشابهة وهي: التشبيه والاستعارة والكناية والاشارة أو الرمز الكنائي، لأنها أكثر الصور بروزاً وتعبيراً عن المعاني المتفردة والعميقة، وأنها أكثر وضوحاً في الرصد والتحليل، وهي على النحو الآتي:

١ - التشبيه:

ركز الجرجاني على بيان حد التشبيه، فضلاً عن بيان وظيفته الجمالية، وقدرته التعبيرية من حيث تجسيده لإرادة المتكلم، وتأثيره في المتلقي، إذ يسعى التشبيه - في نظر الجرجاني - إلى إثبات معنى لهذا (المشبه) من معاني ذاك (المشبه به)، أو إثبات حكم من أحكامه^(٦٢٩)، ثم يبين لنا الجرجاني - على نحو لم يسبقه في ذلك أحد - تأثير بنية التشبيه الفني في المتلقي فوصفه بأنه: ((يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشتم والمُعرق، وهو يريك في المعاني الممثلة بالاوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد...))^(٦٣٠).

وبهذا يصبح التشبيه واحداً من أهم أركان البلاغة، ووسيلة من وسائل الخيال، التي تؤلف الصورة البيانية، التي تنشأ من علاقات بين أشياء قد تكون متنافرة أو متضادة في الواقع. ويعد التشبيه من الوسائل الأكثر انتشاراً في الكلام العربي لقرب الصورة التشبيهية إلى المدارك، سواء لدى الشاعر أو لدى جمهوره المخاطبين.

ومن صور التشبيه البسيطة، التشبيه الحسي، الذي يكون طرفاه حسيين، كما في قول

الشاعر:

^(٦٢٩) ينظر: اسرار البلاغة: ٦٢.

^(٦٣٠) ينظر: م: ١١٨، ١١٩.

وموقد نيران كان رسومها بحولين بالقاع الجديد الطيالس^(٦٣١)
إذ شبه الشاعر رسوم موقد نيران الأطلال، بالثوب الأغبر اللون الوسخ، وكلا طرفي
التشبيه حسيان (الرسوم تشبه الثوب الأغبر الوسخ). ويتضمن هذا التشبيه معنى التحسر على
ماضيه المشرق، الذي كان يعج بالنار الموقدة للاضياف، وتضمن ما حولها من حياة هنيئة
سعيدة.

وكذلك شبه الشاعر أخاه الموصوف بـ(الأغر)، شبهه بمصباح الدجنة، ووجه الشبه
بينهما هو البياض والإشراق، يقول الشاعر:

أغر كمصباح الدجنة يتقي قذى الزاد حتى يستفاد أطايبه^(٦٣٢)
وكذلك ورد عند الشاعر التشبيه الحسي إذ شبه حمل هوادج النساء في الرحيل، بالسفن
العظيمة (خايا ذنبري)^(٦٣٣)، وكلا طرفي التشبيه حسيان، ووجه الشبه بين طرفي التشبيه هو
العظم، يقول الشاعر:

كان حملها لما استقلت بذى الأحزاب أسفل من نساح
خايا ذنبري عابرات عدولي عامدات للقراح^(٦٣٤)
ثم يتجه الشاعر إلى التشبيه الحركي، تاركاً التشبيهات السكونية، ولما كان المشبه به هو
الطرف الذي يفيد في تسليط الضوء على المشبه ويجلي أبعاده، لذا أهتم الشاعر بحركة
المشبه به، ويظهر ذلك في قول الشاعر مصوراً الحركات البسيطة:

كميت تعجز الخلاء عنه كبغل المُرَج^(٦٣٥) حظاً من الزناق^(٦٣٦)
ثم يطرق الشاعر التشبيهات الأكثر جرأة على تصوير المعاني الخفية، ويجلو الأبعاد
النفسية، حين يتعامل مع الصور التشبيهية لتصوير مواقف الحدود الروحية للإنسان، كما هو
الحال في مفارقة الموت، التي تنفي كل مآثر الميت وحيويته ونشاطه الاجتماعي

(٦٣١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

(٦٣٢) م. ن: ١٠٩.

(٦٣٣) ينظر: لسان العرب، مادة (خلا): ٢٠٨/٤.

(٦٣٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢١/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١١.

(٦٣٥) المرج: إلغاء ولد الحيوان بعد أن يصير غرساً ودماً، ينظر: لسان العرب، مادة (مرج): ٦٦/١٣، والزناق: كل
رباط تحت حنك البغل الجموح، ينظر: م. ن، مادة (زنق): ٩٢/٦.

(٦٣٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٥.

الخلق، وكأن شيئاً لم يكن على الرغم من أنه كان موجوداً، فأَيُّ الشبه بين الحياة والموت؟! لا شيء إلا التحسر واللوعة على فقدان هذه الحياة الخلاقة، وهذا المعنى الضمني هو الذي يكمن في أعماق التشبيه في قول الشاعر:

كأنك يا بن الصلت لم تحمِ مُججراً مضافاً ولم تجبرُ فناءً فقير
ولم تقضِ حاجات الوفود ولم تقلْ لبيضِ مصاليت ارحلوا بهجير^(٦٣٧)

إنَّ هذه الصورة التشبيهية توحى بالقلق من الموت الذي يراه الشاعر قد عم الكريم والبخيل وساوى بينهما، وكذلك ساوى بين الشجاع والجبان وهكذا، يصبح التشبيه غنياً بالمضامين. ومثل هذا الغنى الدلالي نجد في تشبيه المدعي لمآثر أهل الشرف بلسانه من دون الإقدام على فعل ماثرة ما. وهذا شبهه الشاعر بـ(الأعمى) الذي يعوض عن فعل المآثر بكثيرة النقول بها، وإدعائها، وذلك بسبب عاهته، يقول الشاعر:

ومن عدَّ مسعاة فلا يَكْذِبُها ولا يكُ كالأعمى يقول ولا يدري^(٦٣٨)

إنَّ صورة الأعمى غنية بالأبعاد النفسية الغامضة التي لا يستطيع تلمس أبعادها إلا الشاعر المتأمل فيها، والغائص في أعماقها والمستبطن لمشاعرها. والمهم أننا نلاحظ صوراً تشبيهية قد تبدو للوهلة الأولى أنها ساكنة، ولكن ذلك ظاهراً لأنها متحركة حركة فعالة في الداخل.

أمَّا الحركة الخارجية المدركة فإنها تكمن فيما يسمى بالتشبيه التمثيلي (الحركي) الذي ينطوي على فعل وحركة حسية دائبة مألوفة وبارزة، الذي يعد اقصى امتداد للصورة البلاغية، ومن هذا يمكن اعتباره أطول تركيب للجملة البلاغية^(٦٣٩). وقد أكثر الشاعر من هذا الضرب، إذ ورد في أماكن كثيرة من شعره، وهو يدل على براعة الشاعر في رسم الصورة التمثيلية المتحركة بحوادثها وتفصيلها الدقيقة. وينقسم التشبيه التمثيلي على قسمين؛ الأول: ما استعمل الأمثال كطرف من طرفي التشبيه، ومن ذلك قول الشاعر:

^(٦٣٧) عشرة شعراء مقلون: ١١٦.

^(٦٣٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

^(٦٣٩) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م: ١٥١.

أخ ماجدٌ لم يُخزني يوم مشهد كما سيف عمرو لم تخنه مضاربته^(٦٤٠)

نلاحظ أن الشاعر شبه مواقف أخيه معه بصورة المثل الذي يضرب بسيف عمرو بن معد يكرب الذي سبق ذكره. وكذلك استعمل الشاعر احد طرفي التشبيه المثل الذي تضمنه البيت الثاني وفحواه: ضرب البريء بجريرة المذنب، وقد تضمن البيت دلالة السخرية المؤثرة التي أوحى بها هذا التشبيه يقول الشاعر:

أتترك عارضٌ وبنو عديٍّ وتُغرم دارمٌ وهمُ براءُ
كدأب الثور يضرب بالهراوى إذا ما عافت البقر الظماء^(٦٤١)

وكذلك استعمل الشاعر المثل القائل: ((لا يطاع لقصير أمر))، كمشبه به، وفيه دلالة توكيدية على راحة عقل الناصح في تقدير الأمور المستقبلية، مما يؤدي إلى ندم من لم يأخذ بنصحه، يقول الشاعر:

ومولى عصاني واستبد برأيه كما لم يطع بالبقَتين قصيرُ^(٦٤٢)
إنَّ فائدة جعل المشبه به مثلاً من الأمثال، يجعل مضمون التشبيه غنياً؛ لأنَّ المثل يختزل الحكاية التاريخية التي انبثق عنها قيل أن يصبح مدلوله عاماً، ولما كانت حكاية المثل تتضمن شخوصاً، فإن أغلب الأمثال تعني برسم الأبعاد النفسية لشخوص حكاية المثل، وكذلك إعطاء المثل مدلولاً عاماً لاحقاً يجعل منه غنياً بالأبعاد الإنسانية العامة تستجيب له الجماعة الإنسانية كلها، وهذه المضامين يستنبطها المشبه من المشبه به الغني بالدلالات لأنه التشبيه يؤلف علاقة بين الطرفين، وهذه العلاقة هي التي توحى بهذه الأبعاد من خلال التركيز على عنصر المشابهة بين الطرفين، ولهذا يمكن أن نستشف من التشبيه التمثيلي الأخير دلالة الندم بعد فوات الأوان، وثقوب النظر لدى الناصح، وبسبب ذلك جاء البيتان اللاحقان للتشبيه التمثيلي يفصلاًن هذه المعاني المتضمنة، يقول الشاعر:

فلما رأى ما غبُّ أمري وأمره وولت بأعجاز الأمور صدورُ

^(٦٤٠) عشرة شعراء مقتولون: ١٠٩.

^(٦٤١) م: ١٠٩.

^(٦٤٢) م: ١١٤.

تمنى نئيشاً أن يكون أطاعني وقد حدثت بعد الأمور أمور^(٦٤٣)

ومن صور التشبيه التمثيلي التي لا تستعمل المثل السائر طرفاً للصورة التشبيهية قول الشاعر:

ومولى تداركناه من سوء صرعةٍ وقد قذفته الحرب في لجج خضر
كما انتاش مغموراً من الموت سابحٌ بأسباب صدق لا ضعاف ولا بتر^(٦٤٤)

لقد ذكر الشاعر الصورة الاجمالية للنجدة (سوء الصرعة) فجعل لها مشبهاً به منفصلاً في البيت الثاني، وهكذا انتقل الشاعر من الطرف الأول للتشبيه إلى الطرف الثاني بالأداة (الكاف) التي تصدرت البيت الثاني فكانت الصورة حركية كما هو واضح في المشبه به الذي فصل الإجمال في المشبه.

وقد يمتد وصف المشبه به أكثر من بيت إمعاناً في زيادة الصورة وضوحاً وعمقاً، وبيان معالمها الحركية لتكون أكثر تأثيراً، يقول الشاعر:

غواة كنيران الحريق تسوقه شامية في حائل العرب^(٦٤٥)
إذا لهب من جانب باخ شره أضاحما^(٦٤٦)

نلاحظ أن صيغة التشبيه جاءت من ((ثمرة شعورية نجمت عن الحدث الذي اقتضى عقد موازنة بين المشبه والمشبه به...))^(٦٤٨)، إذ عقد الشاعر موازنة بين شيئين؛ الأول: عقلي (الغواية)، والثاني: حسي (النار) ووجه الشبه بينهما الإتلاف والإيلام الناتج عنهما، والفتنة تشبه النار التي لها خاصيتان؛ الأولى: تسوقها ريح شامية اتسمت بالسرعة، وذلك ما يزيد لهيبها، والثانية: مادة إذكاء جذوتها هو (حائل البقل اليابس)، والمهم هو أن الشاعر هياً ذهن المتلقي لتلقي صورة اجمالية لعظم الفتنة وسعة دمارها، ولكنه خشي أن يتصور المتلقي أماكن إطفائها فنفي ذلك الأماكن فرسم لنا شدة اضطراب النار وحركتها التي تغلب كل محاولة لإطفائها في

^(٦٤٣) عشرة شعراء مقلون: ١١٤.

^(٦٤٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

^(٦٤٥) العرب: ببس البهمي، وقيل: ببس كل بقل. لسان العرب، مادة (عرب): ١١٧/٩.

^(٦٤٦) الأصح: سواد يميل إلى الصفرة. لسان العرب، مادة (صحم): ٢٩٢/٧.

^(٦٤٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٦٤٨) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، الجمهورية العراقية، بغداد، ط ١، (٢٠٠٢ هـ -

البيت الثاني، الذي صور حركة اللهب واستمرار الاشتعال لتصوير شدة فتك الفتن والصراعات الداخلية التي عصفت بقومه من دون أن يستطيع السيطرة عليها.

وكذلك جاءت الصورة التشبيهية مليئة بالحركة في التشبيه التمثيلي، وذلك في قول الشاعر:

أجدّ ولم يُعقب كما أنقضَّ كوكبٌ وذو الكرب ينجو بعدما يُتكتف
وأصبح كالبرق اليماني ودونه حقوفٌ وأنقاءً من الرمل تعزف^(٦٤٩)
الكناف: الترّس أو الساتر^(٦٥٠)، والحقف من الرمل: المعوّج^(٦٥١)، وكذلك النقاء من
الرمل: القطعة المحدودة^(٦٥٢).

نلاحظ أن الصورة مليئة بالحركة والاضطراب فضلاً عن إضافة عناصر حسية للصورة مدركة بالبصر (كالبرق)، ومدركة بالسمع (تعزف)، لتجسيد الطرف الثاني (المشبه به) للكشف عن تصوير أبعاد المشبه (الثور الوحشي)، وقد ساعدت في تصوير هذه الأبعاد تضمن الصورة التشبيهية لاستعارة تصريحية (الثور الوحشي الهائج، الكوكب المنقضّ) الذي ينجو ويفلت من قبضة الصيادين مهما أحاطوا به، ثم يتوغل الشاعر في تفعيل الصورة الاجمالية في البيت الأول (انقضاض الكوكب - والافلات)، يفصلها في البيت الثاني بصورة تشبيهية أخرى مسئلة من الواقع المعيش، إذ شبهها بـ (البرق اليماني) الذي يبدو أنه برق مخصوص ذو دلالة عميقة لدى العرب، ربما لشدته، ووقع ما يتبعه من رعد وأعاصير وسيول تجتاح الطرق المعوجة والكثبان المرتفعة (وذلك يظهر واضحاً في البيت الثاني).

والمهم هو أنّ الشاعر قد رصد في هذه الصورة معاني متضمنة مستوحاة من الحركة والصوت والضوء، رصد حقائق معنوية ونفسية عميقة الأثر في نفس الشاعر، فقدم لها بصورة الثور الهائج لتكون مدخلاً لموضوعه الرئيس (الفتنة بين اطناب قومه)، التي لا تأتي مؤثرة لو ولج إليها بشكل مباشر في وصف الشر الذي يحيط بالقبيلة، يقول الشاعر:

^(٦٤٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣.

^(٦٥٠) ينظر: لسان العرب، مادة (كف): ١٧٠/١٢، ١٧١.

^(٦٥١) ينظر: م.ن، مادة (حقف): ٢٥٥/٣.

^(٦٥٢) ينظر: م.ن، مادة (نقا): ٢٧٣/١٤.

وليلة نجوى مرجحن ظلامها حواملها من خشية الشرّ دلف^(٦٥٣)
مخوف دواهيها يبيت نجيها كأنّ عميداً^(٦٥٤) بين ظهريه مدنف
إذا القوم قالوا من سعيد بهذه غداة غدٍ أو من يلام ويصلف
هديت لمنجى القوم من غمراتها نجاء المعلّى يستبين ويعطف^(٦٥٥)

وقد وردت لدى الشاعر تشبيهات تمثلية تظهر فيها سعة الخيال، وذات مقدرته على تجسيد الأفكار المجردة، والتأملات العميقة والعواطف الغامضة. فضلاً عن قدرة التأثير، وقد جاء هذا النمط متمثلاً خير تمثيل في قول الشاعر:

ليالي سلمى درّة عند غائص تضيء لك الظلماء والليل دامس
تناولها في لجة البحر بعدما رأى الموت ثم احتال حوت مغامس
فجاء بها يعطي المنى من ورائها ويأبى فيغليها على من يماكس
إذا صد عنها تاجرٌ جاء تاجرٌ من العجم مخشيّ عليه النقارس
يسومونه خلد الحياة ودونها بروج الرخام والأسود

نلاحظ أنّ الشاعر تعمد الإيغال في ذكر تفاصيل وصفات تلائم المشبه به فشبه سلمى^(٦٥٦) (الدرة) تشبيهاً بليغاً، كان ((كالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها))^(٦٥٧)، ثم توسع في ذكر صفات المشبه به (الدرة) بأنها تضيء الليل الدامس الظلام، وأنها بيد غائص في لجة البحر، وقد خاطر بحياته للحصول عليها، إمعاناً في تمييزها المعنوي، وهذا قاد بدوره إلى أوصاف لاحقة، إذ تهافت التجار الأعاجم (الأغنياء) على شرائها، وقد صد البعض عنها لعدم قدرتهم على دفع الثمن، في حين قدم آخرون... وهكذا وصف الشاعر (المماكسة) على الدرة بأوصاف حركية مفعمة بالأبعاد النفسية والمعنوية العميقة التي تتجاوب مع الطرف الأول للاستعارة (سلمى) حتى يستشف المتلقي بأنها ليست امرأة، وإنما هي روح سامية عزيزة على النفس يحس المرء بإزائها أن المغامرة بحياته ما هي إلا حياة ثانية أجل وأسمى من الحياة

(٦٥٣) الدلف: السير البطيء، والدليف فوق الدبيب. ينظر: لسان العرب، مادة (دلف): ٣٨٩/٤. ويبدو أنّ الشاعر كان قد عكس ثقل تلك الليلة بشرّها مما جعلها تسير ببطء.

(٦٥٤) العميد: الرجل الشديد المرض، الذي لا يستطيع الجلوس إلا بوسائد. ينظر: لسان العرب، مادة (عمد): ٣٨٨/٩.

(٦٥٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٣/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٣.

(٦٥٦) م.ن: ١١/٨، ١٢؛ م.ن: ١١٩.

(٦٥٧) دلائل الإعجاز: ٥٨.

هكذا يأتي توظيف الصورة المركبة (الحركية) في نسيج قصائد نهشل بن حرّي تجمع أشتات المواقف والتجارب بشكل مؤثر في تلاحم مشترك، والتشبيه التمثيلي هو الذي يعمق الأثر الفني، ويوقع الائتلاف بين العناصر المختلفة (الثور الوحشي الهائج) و(قومه المفتونين بصراعات داخلية)، أعمت بصيرتهم فهم كالثور الهائج، وإذا ((كانت مختلفة المظاهر الارتباط بين أشتات المكونات خفية عادة...، فأنها بيّنة في الصورة، واضحة، وهي المحور الرئيس الذي تدور عليه عملية التصوير))^(٦٥٨)، والصورة في حقيقتها وجمالها تكمن في إصابة الحقيقة، والتشبيه على فطنة ما خفي^(٦٥٩).

٢- الاستعارة:

وهي من فنون الابداع الرفيع التي تستطيع تجميع العوالم المتنافرة والمتناقضة في وحدة لا يمكن تصور انفصالها إلا لأغراض التحليل والدرس، فقولنا: (زمام الريح) صورة استعارية لا علاقة لها بالزمام، ولا بالريح، وإنما شيء جديد كل الجدة، معبراً ومؤثراً، وذلك ما أشار إليه الجرجاني في قوله بشأن الاستعارة بأنها: ((أبعد ميداناً وأشد افتتاناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً، وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً))^(٦٦٠). وتبلغ الاستعارة الذكية درجة من الحيوية أو الخصوبة تجعلها موحية بالابعد النفسية والفكرية التي يريد التعبير عنها الشاعر، والمستعار له ((كلما ازداد خفاء ازدادت الاستعارة حسناً))^(٦٦١)، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

فقل للذي يبدي الشماتة جاهداً سيأتيك كأس أنت لا بدّ شاربته^(٦٦٢)

إذ اختفى المستعار له وهو الموت فازدادت استعارته بهاء وجمالاً، ولغرض تحليل هذه الاستعارة لا بدّ من اللجوء إلى مكوناتها الأساس، إذ تعد الاستعارة من الفنون القائمة على المشابهة بين شيئين وتلك المشابهة مهما كانت خفية أو بعيدة، هي تسوغ حصولها لقد شبه

^(٦٥٨) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ١٤١.

^(٦٥٩) ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي: ٢٢٣.

^(٦٦٠) أسرار البلاغة في علم البيان: ٣٢.

^(٦٦١) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل: ٢١٠/١.

^(٦٦٢) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

الشاعر المنية بـ(الكأس)، التي لا مفر للانسان من أن يشربها في يوم ما، وفي ذلك سخرية بالشامت، أو تنكيل به، وهو المعنى العميق المتضمن في الاستعارة، ويسمى هذا الضرب منها بـ(الاستعارة التمثيلية)، أي أن الشامت إنسان لا يعي حقيقة حتمية الموت الجاري على كل انسان ومنهم هو، أي الشامت، فهو مثل المقبل على كأس فيها حتفه، سواء طوعاً أم كرهاً، فلماذا يفرح بمن سبقه إليها وهو واردها لا محالة؟! وفي ذلك غنى لأنها تجري مجرى المثل السائر في ((ايجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه))^(٦٦٣)، أي المماثلة بين الحوادث المختلفة التي تستدعي القياس.

وكذلك استعار الشاعر (السيل المفعم) لوصف ندى قومه، إمعاناً في إثبات كثرة كرمهم، وسرعة وصوله إلى من يرجو نواله، وأن هذا الضرب من الكرم غير المحدود إنما هو توضحية بالمادي (المال)، لقاء نوال الروحي والمعنوي (المجد) والروحي لا يمكن أن يسمو إلى مصاف الإنسان إلا بالتوضحية الجسيمة التي لا تحد بحدود المعدود، لذا كانت صورة (السيل المفعم) مناسبة للاستعارة كطرف فيها يجسد الأبعاد الروحية للسقاء، يقول الشاعر:

ولو أن قومي يقبل المال منهم لمدوا الندى سيلاً إلى المجد

والمهم هو أن استعارات الشاعر جاءت مميزة تمتد التعبير بالحركة والحياة والتأثير، لقدرتها على النفاذ إلى صميم الأشياء، لفتح آفاق روحية في المحسوسات، بإسباغ الروحي والمعنوي على المادي، وكذلك استطاعت استعارات الشاعر تجسيد الأشياء الروحية مثل: الكرم والمجد، وغيرهما، وذلك لجعلها قابلة للإدراك في إطار مثل جمالي محدد. وبهذا حققت الاستعارة عند الشاعر نهشل بن حرّي قدرة على تداخل العوالم المادية والروحية، أو الجزئية والكلية بوحدة خصبة غنية يرتقي فيها المادي - أحياناً - إلى مستوى المثال، ويتجسد المثال محتفظاً بجلاله وفخامته ليصبح موضوعاً جمالياً مدركاً.

٣- الكناية:

المراد بالكناية: ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه، ويجعله دليلاً

^(٦٦٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٨٠/١.

^(٦٦٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٠/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٨.

عليه))^(٦٦٥)، ومن ذلك تنتج صورة ممتعة للمتلقي حين يشقّ طريقه إلى المعنى المقصود بتخطي سلسلة من الوسائط، التي تكون خفية أحياناً فتصبح موحية بدلالات متعددة.

وقد لجأ الشاعر إلى التعبير غير المباشر بالألفاظ المجاورة للمعاني المطلوبة في أماكن كثيرة، ولا سيما المعاني التي تنبثق من معاناة النفس وقلقها، لذا يستدل على أكثر كنايات نهشل بن حرّي من قرينة تشابه وقع التعبير على النفس بتجسّداته، التي لها مقابلات من الأحوال النفسية، ومن ذلك وصف الشاعر لمعاناته من قلة المال، الذي هو قوام الكرم العربي، يقول:

رأتني ابنة الكلبي أقصر باظلي وكادت ندامي رائد الخيل تنزف
وأصبح أخذاني كأن رؤوسهم خمّاط شتاء بعد نبتٍ منصّف^(٦٦٦)

فقد كنى الشاعر بلفظة (الباطل) عن اللهو والصبا والإنفاق بسخاء على الكرم بالخمّر حتى قلّ الجلساء، الذين ينادمون الشاعر على شرب الخمر، حتى شبه رؤوسهم بالخمّاط المنصّف وهو: الشجر الذي ذهب نصف أوراقه من تأثير قلة العشب في الشتاء، إذ تسقط أوراقه بالعصا لترعاها الإبل^(٦٦٧).

وهنا جاء المشبه به (خمّاط شتاء) بصيغة غير مباشرة، أي يتضمن معنى الكناية عن قسوة الطبيعة، لذا يكون فقر الشاعر غير ناتج عن تقصيره في السعي لطلب الرزق، لذلك يدخل الشاعر في صراع نفسي لا تشعر به المرأة اللائمة (ابنة الكلبي)؛ لأنّها ترى هناك وسائل أخرى لكسب العيش، وهي السطو على الآخرين بغير الحق، ونهب أموالهم، وهذا ما يبابه الشاعر، وذلك في قوله:

تقول ارتحل إنّ المكاسب جمّة فقلت لها إني امروء أعقف^(٦٦٨)

ونلاحظ أننا حين نتوصل إلى إدراك صراع الشاعر النفسي، الذي أصبح الدافع الرئيس لكناية هذه القصيدة، نلاحظ أن الكلام الذي كنّا نراه كلاماً اعتيادياً أو مألوفاً أو مباشراً بين الرجل ولائمه، أنّه مليء بالرموز الكنائية الخفية التي لا تفهم إلا من تحولات السياق بين أبيات القصيدة، فقول ابنة الكلبي: (إنّ المكاسب جمّة) فيه إشارة تدعو فيها الشاعر إلى سلوك

^(٦٦٥) ينظر: دلّائل الإعجاز: ٥٧.

^(٦٦٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢١.

^(٦٦٧) ينظر: لسان العرب، مادة (خبط): ٢٢٠/٤؛ ومادة (نصف): ١٦٥/١٤.

^(٦٦٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢١.

كل الطرق المشروعة وغير المشروعة في كسب المال، حتى التي تنتهك فيها عفة المرء، وتلك المعاني تستدل عليها من رد الشاعر: (إني أمرؤ أتعفف).

وكذلك جاءت الصورة الكنائية كثيفة في تحديد صورة البخل المتفردة؛ لأن الكناية فاعلية في رسم الأبعاد النفسية للمهجو، يقول الشاعر:

ينام الضحى حتى يطول رقادَه ويقصر سترًا دون من يتضيّفُ
يكون على الديوان عبأً وباعه قصيرُ كإبهام النغاشي أجْدَفُ^(٦٦٩)

نلاحظ أن الصورة التي تقدمها الكناية (ينام الضحى) لا تدل على النعمة أو على الترف مثل الكناية المشهورة (نؤوم الضحى)، وإنما تدل على تخفي البخيل من الناس متظاهراً بالنوم، وهذا ما يشير إليه عجز البيت الأول. وهنا تكون صورة، (ينام الضحى) كناية عن اللؤم والانطوائية والحد على المجتمع، وكذلك الحال في الكناية (ثقل على الديوان) دالة على تضايق المجتمع من هذا البخيل، فودوا لو يرمونه خارجاً للتخلص من ثقله، ولكن كرمهم وسماحتهم يمنعهم من أن يفعلوا به هذا الفعل.

وهذا الضرب من الكنايات ضرب خفي ينزل منزلة الإشارة التي وصفها ابن رشيق بأنها ((من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، الحاذق الماهر))^(٦٧٠)، وقد وردت الإشارة عند الشاعر نهشل بن حرّي في قوله:

لياليّ إذ سلمى بهالك جارة وإذ لم يخير بالفراق العواطس^(٦٧١)

كنى الشاعر عن سعادته بوصال سلمى (بغياب العاطس)، الذي يتشائم منه بالفراق. والقرينة هنا نفسية خفية.

وهناك ضرب من الكناية تسمى بـ(الكناية عن الصفة) وفيها يذكر بعض لوازم الصفة ويراد بها الصفة نفسها، وقد استعمل هذا الضرب الشاعر فكنى عن كثرة عدد قومه وشدة بأسهم بأن رماحهم تظل من شمس النهار، وقد توحى هذه الصورة بأن الشاعر أراد أن رماح قومه كثيرة وطويلة، وطولها يوحي بشدة السطوة واليأس والقوة، يقول الشاعر:

^(٦٦٩) م.ن: ٢٧/٨؛ م.ن: ١٢١.

^(٦٧٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣٠٢/١.

^(٦٧١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١١.

تظلّل من شمس النهار رماحهم إذا ركّز القوم الوشيح المقوّما^(٦٧٢)

وكنى الشاعر عن صفة الكرم البين الذي لا تشوبه شائبة بـ(العزة)، وهي: البياض الذي لا شائبة فيه، وكذلك كنى عن سرعة فرس هذا الكريم بأنها (مسافعة مزاق)؛ أي: تمزق الثياب من سرعتها^(٦٧٣)، يقول الشاعر:

كريم من خزيمة أو تميم أغرّ على مسافعة مزاق^(٦٧٤)

وكذلك كنى الشاعر عن السلم والمحبة بـ(اللبن)، وعن الحرب بـ(الدم)؛ لأنّ اللبّن يوحى بالمحبة لبياضه، وكذلك؛ لأنّه يقَدّم للأضياف، وتقدمه الأم لرضيعها سواء من الحيوان أو من الإنسان. ولما كان الدم أحد قرائن الحرب، لذا كنى الشاعر عن الحرب بـ(الدم)، وقد جاءت هذه الكثافة الكنائية في حيز موجز في آخر عجز البيت الذي يقول فيه الشاعر:

ولكن أبى قوم أصيب أخوهم رقى الناس واختاروا على اللبن

ومن كنايات الشاعر العميقة الدلالة كنايته عن الشجاعة المتفردة بصورة وصل^١ الأبطال بالأيدي إذا تمنعوا عن الإصابة بحد السيوف، يقول الشاعر:

إذا الكماة تنحووا أن يصيبهم حدّ الظباة وصلناهم بأيدينا^(٦٧٦)

والمهم أن الشاعر أكثر من استعمال الصور الكنائية لأنّ ((الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح... وإن المجاز أبداً من الحقيقة))^(٦٧٧). ولم تات بعض كناياته كلها بهذا العمق، فقد وردت لدى الشاعر كنايات مألوفة منها أنه كنى عن التفرق بـ(انشقاق العصا)، وهذه الكناية كثر استعمالها حتى فقدت قيمتها الفنية، وأصبحت تشف عن المعنى المراد بسرعة، من دون إثارة تأمل المتلقي يقول الشاعر:

^(٦٧٢) م.ن: ٨/٨؛ م.ن: ١٢٨.

^(٦٧٣) ينظر: لسان العرب، مادة (سفع): ٢٨٣/٦.

^(٦٧٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٥.

^(٦٧٥) م.ن: ١٠/٨؛ م.ن: ١٢٨.

^(٦٧٦) م.ن: ١٣٠.

^(٦٧٧) دلائل الإعجاز: ٥٥.

فإذ جلت الأحداث وانشقت العصا فولى الاله اللوم من كان ألوما^(٦٧٨)

.....

مئين ثلاثاً بعدما انشقت العصا وقد أسلم الجاني وأتعب ذو

والعصا تضرب مثلاً للاجتماع، ويضرب انشقاقها مثلاً للافتراق الذي لا يكون بعده إجماع، وذلك لأنها لا تدعى عصا إذا انشقت^(٦٨٠)، وقد كثر هذا الاستعمال حتى فقد شعريته وإيحاءه.

وخلاصة القول أن الصور التي تعتمد في أساسها على عنصر المشابهة بين عالمين، كالتشبيه والاستعارة والكناية، تعدّ دالة على قدرة من الجراءة في التخيل، إذ ينشط الخيال إزاء موضوع ما، أو وضع ما، أو مدلول ما، ليجذب إلى هذا الموضوع، أو الوضع، أو المدلول، أشياء متنوعة، وبعبدة عنه كلّ البعد في الواقع، ليجذبها إلى دائرة مضمون واحد لفائدة هذا المضمون، ويجمعها بوساطة علاقات وتركيبات تكمن في أساس التشبيه الفني^(٦٨١).

ب - الصورة الحسية:

تعد الحواس الخمس: البصر، والسمع، واللمس، والشم، والذوق، القنوات الرئيسية التي يستقبل فيها الذهن المدركات الخارجية، فضلاً عن أنها مصدر من مصادر الإحساس بالجمال، ولهذا تسهم هذه الحواس في بناء الصورة كل حاسة طريقته الخاصة التي تجسد بها الأشياء الغامضة (العواطف والأفكار)، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم أنواع الصور الحسيّة على النحو الآتي:

١ - الصورة البصرية:

الصورة البصرية أكثر الصور الشعرية توظيفاً عند الشعراء؛ لأنّ البصر أكثر الحواس استقبالية لها، فهو يسهم في بناء أكثر الصور الحسيّة التي تظهر في ألفاظ تشير إلى مدركات هذه الحواس مثل: الألوان والأضواء ورصد الأشكال بملاحظة استقامتها واعوجاجها، ومن ذلك قول الشاعر:

^(٦٧٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٠/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٦٧٩) م.ن: ٤٠/٨؛ م.ن: ١١٨.

^(٦٨٠) ينظر: لسان العرب، مادة (عصا): ٢٥٠/٩.

^(٦٨١) ينظر: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٦٣.

فإن تكُ لمتي بالشيب أمست شميظ اللون واضحة المشاق
فقد أغدو بداجيةً أراني بها المتطلعات من الرواق^(٦٨٢)

نلاحظ أن الشاعر ذكر لون شيبه بأنه شميظ اللون^(٦٨٣)، الذي يشبه الكتان غير المغزول (المشاق)^(٦٨٤)، وهذه المعرقات اللونية التي تعبّر عن أهوال الضعف والشيخوخة لم تعق الشاعر عن غدوه ليلاً ليطالع النساء الحسان الناظرات إليه من الأروقة، والصورة مفعمة بالأبعاد البصرية من أولها إلى آخرها.

وكذلك تتجسد الصورة البصرية في ألفاظ الضوء (البرق والوميض)، ومفردات الألوان (الغر، الزهر، البلقاء، وهي الفرس التي في لونها سواد وبياض، ودجوجية: أي شديدة السواد)، يقول الشاعر:

أرقت لبرق بالعراق وصحبتني بحجر وما طيات قومي من حجر
وميض كأن الربط في حجاته إذا انشق في غر غواربه زهر
كما رمحت بلقاء تحمي فلوها دجوجية المتنين واضحة الخصر^(٦٨٥)

ومن الملاحظ في الصورة البصرية أن الشاعر غالباً ما كان يستعمل الألفاظ الطباقية، فحين يستعمل الضوء، أو البرق يأتي إلى جانبه الظلام أو السواد كما هو ملاحظ في الأبيات الآتية، الذكر في قوله الذي جمع فيه بين (البروق اللامعات) و(الليلة الرجبية) يقول الشاعر:

يشيم البروق اللامعات وفوقه من الحاذ والأرطى كناسٌ محوّف^(٦٨٦)
ومرت عليه ليلة رجيّة إذا مرّ صوت مرّ آخر مردف^(٦٨٧)

وكذلك ذكر الشاعر ظهور (الشمس) إلى جانب اقلاع الدجى في وصفه للمطر

^(٦٨٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٦/٨، ١٧؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢٤.

^(٦٨٣) الشميظ: من الشمط، وهو الخلط للشيء بالشيء الآخر. ينظر: لسان العرب مادة (شمط): ١٩٦/٧. والذي يعنيه الشاعر هو اختلاط الشعر الاسود بالشيب الابيض.

^(٦٨٤) المشاق: من المشق وهو المشط. ينظر: لسان العرب، مادة (مشق): ١١٦/١٣.

^(٦٨٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٧.

^(٦٨٦) الحاذ: اسم شجر يلجأ اليه البقر الوحشي. ينظر: لسان العرب، مادة (حذا): ٩٩/٣. والأرطى: شجر من شجر الرمل. ينظر: م. ن. مادة (رطا): ٢٣٩/٥.

^(٦٨٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٠/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢٢.

الغزير، الذي يحجب الشمس فيكون الظلام قد خيم من كثافة غيمه، يقول الشاعر:

فلما بدت في متنه الشمس غدوة وأقلع دجن ذو همائم أوطف^(٦٨٨)

وكذلك جاء (الضحى) إلى جوار الرقاد الموحى بـ(الليل)، فضلاً عن اسدال (الستر) الذي يوحي بنفي الضوء وحجب الرؤية يقول الشاعر:

ينام الضحى حتى يطول رقادُه ويقصر سترًا دون من يتضيّف^(٦٨٩)
وكذلك ذكر النور إلى جانب الظلام وموقد النار المشع إلى جانب الثوب الأغبر
الوسخ، يقول الشاعر:

وموقد نيران كأن رسومها بحولين بالقاع الجديد الطيالسُ

.....

ليالي سلمى درة عند غائص تضيء لك الظلماء والليل دامس^(٦٩١)
وقوله:

سلوقيّة حص^(٦٩٢) كأن عيونها إذا حُرّبت جمرَ بظلماءٍ مُسدّف^(٦٩٣)

وكثيراً ما اهتم الشاعر بذكر ألوان الحيوانات المختلفة، إذ وصف الاسد بأنه كميّت^(٦٩٤)، ووصف الفرس بأنها بلقاء، دجوجية المتنين (كما مرّ سابقاً)، ووصف الأطباء أدماء^(٦٩٥)؛ أي شدة البياض مع سواد المقلتين، والناقة حوّة^(٦٩٦)، أي حمراء تضرب إلى

^(٦٨٨) أوطف: يقال سحاب اوطف في وجهه حمل كثير من المطر. ينظر: لسان العرب، مادة (وطف): ١٥/١٣٨.

^(٦٨٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٧/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢١.

^(٦٩٠) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٦٩١) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٦٩٢) الحص: الشديدة العدو. ينظر: لسان العرب، مادة (حصص): ٣/٢٠٣.

^(٦٩٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢.

^(٦٩٤) يقول الشاعر في وصف الأسد:

كميت تعجز الخلعاء عنه كبغل المرج حط من الزناق

منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٦٩٥) يقول الشاعر: في وصف الأطباء:

وما أدماء مؤلفة سلاماً ويدراً بين تنهية وراح

منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

^(٦٩٦) يقول الشاعر في وصف الناقة:

السواد، وهكذا تتعدد ألوان الطبيعة المرصودة بحاسة البصر، وتأخذ ألواناً مختلفة باختلاف الحيوان، وتتقابل الأضواء والألوان ومضاداتها لتظهر تناقضات الحياة البدوية لم يبق شيئاً نقياً صافياً إلا الذكريات السعيدة، يقول الشاعر:

تَبَسَّمَ عَنْ حَصَى بَرْدٍ عَذَابٍ أَغْرَكَائِهِ نُورُ الْأَقَاخِي^(٦٩٧)

وهكذا تجمع هذه الصورة البصرية لون المطر المتجمد الناصع البياض الذي يتساقط في الشتاء، فيحيي الأرض بعد موتها فتتفتح بزهور الأقاخي البيض والمهم فإن الصورة البصرية قد نسجت بما يحاكي الطبيعة المتلونة بوجدان الشاعر.

٢- الصورة السمعية:

لا تقل حاسة السمع أهمية عن حاسة البصر في تلقيها الاحساسات عن بعد، فضلاً عن أن حاسة السمع تبقى فاعلة ليل نهار، وأن الإنسان يستطيع ادراك أرقى الأفكار وأسمائها، مما قد تدرك حاسة البصر، وهو يستطيع الاستمتاع بالفنون الصوتية عن طريق هذه الحاسة، إذ يستمتع الموسيقي والشعر بالسمع ومع هذا فإن حاسة البصر تظل أوسع نطاقاً في الادراك؛ لأنها تتلقى ما يسمى بـ (الدال البصري) الذي يوفي امكانية قيام مجموعات على عدة ابعاد في آن واحد، في حين أن الدال السمعي له بعد واحد فقط، وهو البعد الزمني، وعناصر الدال السمعي تظهر على التعاقب^(٦٩٨). لذا جاءت الصورة السمعية قليلة بالقياس إلى الصورة البصرية، ولم يخرج الشاعر نهشل بن حري عن هذه القاعدة إذ وردت لديه صورٌ سمعية قليلة منها قول الشاعر:

وَأَصْبَحَ كَالْبَرْقِ الْيَمَانِي وَدُونَهُ حَقُوفٌ وَانْقَاءٌ مِنَ الرَّمْلِ تَعْرِفُ^(٦٩٩)

وذلك في وصف الثور الوحشي الهائج حين شبهه بالبرق المصاحب

ونجدية حُوَ كان ضروعها أدوى سقاها من جلاميد مخلف

ينظر: لسان العرب، مادة (حوى): ٤٠٨/٣؛ منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢.

^(٦٩٧) م.ن: ٢٠/٨؛ م.ن: ١١١.

^(٦٩٨) ينظر: علم اللغة العام، فريدينان دي سوسير، ترجمة: ديونيل عزيز، مراجعة النص العربي: د.مالك

المطلبي، بيت الموصل، ١٩٨٨ م: ٨٩.

^(٦٩٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣.

لأصوات عذيف أنقاء الرمل، وهو صوت مألوف في الصحراء وكذلك وردت الصورة الصوتية مصاحب للسحب المرضيات التي يصحبها الرعد الشديد، وذلك في قول الشاعر:

وما روضة من بطن فلج تعاونت لها في الربيع المُدْجَنَات^(٧٠٠)

ومن الصور التي استمدها الشاعر من البيئة الصحراوية، وصراعاتها وحروبها أصوات جلبة الجيوش، وقد وردت هذه الصورة في سياق الفخر القبلي يقول:

أبي فارس الجونين قد تعلمونه ويوم خفافٍ سار في لجبٍ مجر^(٧٠٢)

ومن الصور السمعية المبالغ فيها هي مبالغة الشاعر في وصف تأثير شعره الذي يستطيع اسماع الأصم، يقول الشاعر:

وقد علمت جمحُ القبائل أنني إذا ما رميت القوم أسمعَ ذا الوقر^(٧٠٣)
وكذلك جاءت صورة العطر الذي يتشاءم منه وهو (عطر منشم) الذي يتطير به - كما مرّ بنا ذلك سابقاً -، وأصبح هذا العطر مصاحباً للصورة الصوتية وهي (الدقّ) الذي يوحي بدقّ طبول، يقول الشاعر:

وفرق بين الحي بعد اجتماعهم مشائيم دقوا بينهم عطر منشما^(٧٠٤)

وقد يرتفع الصوت قبل الموت أي في أثناء والاستعداد للحرب، لكن إذا وقعت الحرب، وعم الردى فإنّ خفوت الصوت وتلاشيهِ هو الصورة الصوتية السائدة التي تصور أبعاد رهبة الردى، ولا سيما إذا جاء الردى من الصراع الداخلي إذ يستبسل الأخ ويتفنن في قتل أخيه، وهذه الصورة الوحشية التي لا تسمع فيها إلا صفير الريح حين تمرّ بمقبرة هي التي تصور هذا الموقف خير تصوير إذ نسمع تردد السينات في ألفاظ (السابح) و(الجراس)، و(العيس)، والصادات في (صوت) و(صريف) و(الصريحيات) وصوت المفردة

(٧٠٠) الدجن: ظلّ الغيم في اليوم المطير، ينظر: لسان العرب، مادة (دجن): ٢٩٥/٤، والرجس، بفتح الراء وتشديدها، الصوت الشديد من الرعد، ينظر: م.ن، مادة (رجس): ١٤٧/٥.

(٧٠١) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٩.

(٧٠٢) م.ن: ٤٠/٨؛ م.ن: ١١٨.

(٧٠٣) م.ن: ٤١/٨؛ م.ن: ١١٨.

(٧٠٤) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٧/٨، ٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١٢٨.

(الحممة) الدال على معناها في قول الشاعر:

تبيت بها الوجناء من رهبة الردى بأقتابها والساجح الطرف ملجما
رذايا بغايا مُقشعراً جنوبها يغضون من أجراسها أن تزغما
يغضون صوت العيس إلا صريفها وصوت الصريحيات إلا تحمما^(٧٠٥)

والمهم هو أن الشاعر قد انبثقت لديه صورة سمعية من محيطه الذي يعيش فيه، وقد جاءت تلك الصور مجسدة لحياة العربي، وهي تصوير المواقف المهمة والحيوية عن طريق تمثيلها بصور سمعية، تلك التي تمس حياة الشاعر عن كذب مثل: المطر والحرب والفخر القبلي والذاتي من اضطراب الحياة الجماعية.

٣- صورة الحواس الأخرى:

وردت لدى الشاعر نهشل بن حرّي صوراً تتصل بحاسة الذوق، التي تتصل بما يستمتع به الإنسان العربي عن طريق الشرب والتذوق، مثل صور التلذذ بتذوق ثغر المحبوبة العذب وتذوق الخمر يقول الشاعر:

تبسم عن حصي برد عذاب أغرّ كائنه نور الأقاحي

إذا ما ذقته عسل مصفى جنته النحل في علم شنّاح^(٧٠٦)

نلاحظ الصورة الذوقية التي صور فيها الشاعر طعم ثغر المحبوبة العذب الذي يشبه زهر الأقاحي لوناً وطرّاً، وكأنه عسل مصفى طعماً من العسل الذي جنته النحل من الجبال العالية، دلالة على نقائه. وكذلك رسم لنا الشاعر صوراً ذوقية تتصل بتذوق الخمر (فرات المزج) يقول الشاعر:

فبت كذي اللذّاذة خالسته فرات المزج عالية الرباح^(٧٠٧)

وقد جاءت صورة ذوقية معاكسة تصوّر فقدان لذة الوصول المرتبطة بلذة الخمر بسبب قلة المال، أو تأخر استيفائه، ولعل هذه الصورة جاءت في سياق نقدي تدل على الضعف لذا

^(٧٠٥) م: ٧/٨، ٨؛ م: ١٢٨.

^(٧٠٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٠/٨، ٢١؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

^(٧٠٧) م: ٢٠/٨؛ م: ١١١.

جاء في سياق ضعف المرأة بإزاء الوفاء بالعهد، المشبه بعهد القين (الحداد) الذي تؤخر عنه أجرته فيفسد حالة مع إخوانه فلا يصل إلى الاجتماع بهم على الشرب ونحوه^(٧٠٨)، يقول الشاعر:

وعهد الغانيات كعهد قين ونت عنه الجعائل مستذاق
كجلب السوء يعجبه من رآه ولا يشفي الحوائم من لماق^(٧٠٩)
وتتكرر الصورة الذوقية المفعمة بالحزن بسبب قلة المال الذي هو قوام التمتع بملذات الخمر ومجالسة الندامى، يقول الشاعر:

رأني ابنة الكلبى أقصر باطلي وكادت ندامى رائد الخيل تنزف^(٧١٠)
وهكذا اتصلت الصور الذوقية بالأشياء المادية التي يتلذذ بها الإنسان بذوقه ولم تتسع لتصوير الابعاد الاجتماعية المهمة في حياة الإنسان، ولم تتسع لتصوير الطبيعة بألوانها الخلابة المتنوعة كما في الصورة البصرية. ومثل الصور الذوقية في ابعادها المادية تأتي الصورة اللمسية التي تتصل بلذة اللمس إذا كان الموضوع الذي تريد تصويره محبباً إلى النفس، كما في النساء الحسان، يقول الشاعر:

نواعم لا يسألن حياً ببثه عليهن حلي كامل وملابس^(٧١١)
وتصور الاحساس اللمسي بالضيق إذا صور الأشياء التي تنقبض لها النفس، ويظهر الاحساس اللمسي بوعورة الجبل وضيق الوادي، يقول الشاعر:

ألا إن قومي لا يجنّ بيوتهم مضيق من الوادي إلى جبل وعر^(٧١٢)
لذا يفخر الشاعر في تخطي الاحساس بالضيق من جراء لمس الأشياء التي تنقبض لها النفس، ويأتي الفخر عن طريق التحلي بفضيلة الصبر يقول الشاعر:

^(٧٠٨) ينظر: أمالي المرتضى: ٢/٢٢٧؛ لسان العرب، مادة (قين): ١١/٣٧٦، ٣٧٧؛ م.ن، مادة (جعل): ١/٢/٣٠١.

^(٧٠٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/١٧؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

^(٧١٠) م.ن: ٨/٢٦؛ م.ن: ١٢١.

^(٧١١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/١٢؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

^(٧١٢) م.ن: ٨/٣٧؛ م.ن: ١١٧.

ويوم كان المصطلين بحرّه وإن لم تكن نار قيام على الجمر

.....

صبرنا له حتّى يُريح وإنّما تفرّج أيام الكريهة بالصبر^(٧١٣)

ولدى الشاعر صورة شمّية واحدة، ويبدو أنّها قد تراجعت على حساب قوة المدركات الحسية الأخرى البصرية والسمعية والذوقية، ويبدو أنّ البيئة قد فرضت على العربي أنّ تضعف حاسته الشمّية، مقابل تكييف حاسة البصر على الإدراك البعيد وحاسة السمع على الإدراك الليلي وهذه ما تتطلبها الحياة الصحراوية التي لا تنشط فيها حاسة الشمّ المعتمد نشاطها وحيويتها على وفرة الروائح طيبها وخبيثها فلم تأت صورة شمّية غير التي ذكرناها في دق عطر منشم للتذكير بالموت في البيت القائل:

وفرق بين الحيّ بعد اجتماعهم مشائيم دقوا بينهم عطر منشما^(٧١٤)

والمهم هو أنّ صور المدركات الحسية البصرية والسمعية كانت تفوق الصور التي تسهم في إنتاجها باقي الحواس الثلاث مجتمعة، وذلك ما يفسر طبيعة العربي في حياته الصحراوية، كما أشرت إلى ذلك أنفاً.

^(٧١٣) م.ن: ٣٨/٨؛ م.ن: ١١٨.

^(٧١٤) م.ن: ٩/٨؛ م.ن: ١٢٨.

الفصل الخامس

الاستعمال الشعري للغة

مدخل.

المبحث الأول: الاستعمال الشعري على مستوى المفردة.

١. ألفاظ النبات والشجر.

٢. ألفاظ البحر.

٣. ألفاظ حيوان الصحراء.

المبحث الثاني: الاستعمال الشعري على مستوى الجملة.

١. الحذف.

٢. التقديم والتأخير.

٣. النزعة الدرامية.

٤. التضمين.

مدخل:

تعد اللغة ((المادة الأولية للأدب))^(٧١٥)، وهي أداة الشاعر الإبداعية، حين يستعملها في سياق يحرفها انحرافاً تختلف درجاته - بحسب مقدرته الفنية والثقافية -، عن اللغة السائدة واتجاهاتها المألوفة في الاستعمال اليومي النفعي، لأن الشاعر باستعماله اللغة، إنما يريد التأثير الجمالي فضلاً عن الأخبار المتضمن في الرسالة التي يروم نقلها إلى المتلقي.

ولدى الشاعر وسائل كثيرة في توظيف اللغة الاجتماعية، منها أنه ينظمها في نسق إيقاعي موسيقي خاص، ومنها أنه يبني من مفرداتها صوراً فنية جديدة من خلال إنشاء علاقات جديدة بين المفردات بأسلوب متفرد، يكون جميلاً في ذاته في أغلب الأحيان، ويتم إنشاء العلاقات الإيحائية أو الاستبدالية، بإسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور

(٧١٥) في الأدب والنقد، د. محمد مندور، ط٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (١٣٧١هـ - ١٩٥٢م): ١٧.

التأليف (المنظم)^(٧١٦)، وكلا السياقين قد استوفى البحث من فصلين مستقلين هما: (الإيقاع الموسيقي) و(الصورة الفنية). ولم يبق إلا دراسة الاستعمال الشعري للغة على مستوى المفردة وعلى مستوى الجملة على طول المحور السياقي في شعر نهشل بن حرّي؛ أي ضمن التحولات التي ينتجها النظم بما يتيح من مرونة لا تنحرف عن نطاق القاعدة النحوية وتفيد في توليد المعاني الخاصة. لذا يمكن دراسة الاستعمال الشعري للغة على النحو الآتي:

^(٧١٦) ينظر: قضايا شعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،

المبحث الأول

الاستعمال الشعري على مستوى المفردة

الألفاظ هي اللبانات الأساس للغة، التي تستند صورتها اللفظية إلى معانٍ معجمية محددة، إلا أن الشاعر يسعى - دائماً - إلى تزويد ألفاظه بطاقات انفعالية بسبب حسن اختياره لها وتنظيمها في تراكيب معينة، وسياق جديد يبعث فيها الحياة لتستوعب عواطف الشاعر المختلفة، وأفكاره التي تولدها التجربة الشعرية، وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ألفاظ الشاعر على النحو الآتي:

١. ألفاظ الشجر والنبات:

للنبات والشجر علاقة وثيقة بحياة الإنسان، وتكون هذه العلاقة أوثق في البيئات التي يقل فيها النبات؛ لأن الشيء الضروري كلما قلّ أصبح نفيساً، ولذلك قارن الشاعر نهشل بن حرّي بين رمزه الروحي (سلمى)، والروضة التي أعتّم نبتها؛ أي: طال والتفّ. وقد جاءت المفاضلة لصالح (سلمى) الرمز الروحي. لكن طبيعة المفاضلة بالحسن تتضمن وجود الحسن في الشيء المفضول؛ لأنّ اسم التفضيل ((لا يشير إلا إلى فارق كمي؛ أي أنه لا يعني شيئاً، فما يكون فوق شيء آخر لا يختلف عن هذا الشيء الآخر إلا من جهة النظر المكانية، وقد يعادله ويساويه من سائر الوجوه الأخرى))^(٧١٧)، يقول الشاعر:

وما روضة من بطن فُلج تعاونت لها بالربيع المدجناتُ الرواجسُ
حمته رماحُ الحرب واعتمّ نبتها وأعشبَ ميثُ الجانبين الروائسُ
بأحسن من سلمى غداة انبرى لنا بذات الإزاء المرشقات الأوانسُ^(٧١٨)

نلاحظ أن لفظة (الروضة) قد جاءت في سياق حقل دلالي استقطب مفردات أخرى قريبة إلى الحقل الدلالي للنبات مثل: (الربيع، المدجنات، هي: التي تغطي السماء)، وكذلك استقطبت (الروضة) لفظة الرواجس: وهي الرعد الشديد الصوت^(٧١٩)، إلى غير ذلك من المفردات.

ومن مفردات النبات مفردتا (السلام) و(السدر)، وهي من المفردات العزيزة على النفس

^(٧١٧) المدخل إلى علم الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٨م: ٩.

^(٧١٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

^(٧١٩) ينظر: لسان العرب، مادة (رجس): ٤٧/٥.

لدى العرب في باديتهم؛ لأنها تمثل مأوى تألفه الطباء الشديدة البياض مع سواد المقاتلين وتسمى بـ(الادماء). وبهذا تشع لفظتا: السلام، والسدر بأبعاد نفسية عميقة توحى بالمتعة والجمالة.

والسلام: شجر دائم الخضرة لا يأكله شيء وتلزمه الطباء تستظل به ولا تستكن فيه. والسدر: شجر النبق^(٧٢٠)، وهو يكثر في بلاد العرب. وكلّ هذا المشهد فاضله الشاعر بالرمز (تماضر)، الذي يشير إلى (بني قطن) رهط الشاعر. وجمال هذا المشهد النباتي، الذي تألفه الحيوانات الجمالية، قد جاء في سياق المفاضلة مع الرمز، فكان الرمز أفضل منه وأحسن وأجمل وهذا دليل على اشتراك المفضول مع الفاضل بصفات كثيرة، كما أشرت إلى ذلك، يقول الشاعر:

وما أدماء مؤلفة سلاماً وسدرأً بين تنهيةٍ وراح
تضمّنها مساربُ ذي قساءٍ مكان النصل من بدن السلاح
بأحسن من تماضر يوم قامت توعدُنا لبين فانسراح^(٧٢١)

ومن أنواع الشجر الذي يكثر في واحات الجزيرة العربية (النخل)، وعلى الرغم من جمال النخلة وقيمتها المادية في حياة العربي، إلا أنها حين تطول ويصبح ثمرها بعيداً عن المجتني، تصبح رمزاً للبخل، وتسمى حينئذٍ (نخلة سحوقاً). وكذلك حين يكثر ليفها إذا لم يتقف، فإنه يكون معوقاً لتسلقها وجني ثمارها فتصبح صورتها كثيرة الشبه بالبخل، يقول الشاعر:

فيعطي قليلاً أو يكون عطاؤه مواعدَ بخل دونها الباب يصرفُ
رصاد سحوق النخل يرصد حجةً ودون ثراها ليفها المتليفُ^(٧٢٢)

ومن مفردات النبات (النبع): ((وهو نبات منه القسيّ وتتخذ من أغصانه السهام، الواحدة: نبعة))^(٧٢٣)، وقد وجد الشاعر وجه شبه بينه وبين صلابة هذا النبات، الذي ينبت عيداناً صلبة من جنسه، فقال:

^(٧٢٠) ينظر: لسان العرب، مادة (سدر): ٢١٣/٦.

^(٧٢١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢١/٨، ٢٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١١.

^(٧٢٢) م.ن: ٢٨/٨؛ م.ن: ١٢٢.

^(٧٢٣) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي (ت ٦٦٦هـ)، ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مادة (نبع): ٦٤٣.

قال الأقارب لا تغررك كثرتنا واغن شأنك عنا أيها الرجل
علّ بّي يشدّ الله أزرهم والنبع ينبت عيداناً فيكتهل^(٧٢٤)
وكذلك ذكر الشاعر شجرة (الأرطاة) وهي: شجرة يحفر في أصلها السنور ليستتر
من المطر^(٧٢٥)، يقول الشاعر:

إذا ناطفُ الأرطاة فوق جبينه تحدّر جلى أنجل العين أذلف^(٧٢٦)
وقد جاءت (لفظة) الأرطاة جزءاً من صورة مركبة ذات أبعاد جمالية ونفسية عميقة.

٢. ألفاظ البحر:

وردت ألفاظ البحر لدى الشاعر بما يجاورها من حقل
دلالي، كالحوث، والسفن، والدرة، وغيرها، ولعل سبب ذكر هذه الألفاظ في غير مكانها لدى
الشاعر ولم ترد بهذه الوفرة لدى الشعراء المعاصرين له من المخضرمين، حتى أن إحدى
مقدماته الطللية المتصلة بالنسيب قد جاءت مستوحاة من البحر. ولعل سبب ذلك يرجع إلى أن
الشاعر وقبيلته الأقربين كانوا ينزلون الأماكن المتاخمة لساحل الخليج العربي من اليمامة
حتى البصرة. مروراً بالبحرين. ويظهر ذلك في وصف رحلة (تماضر)، التي أشرت إلى إنها
تمثل رمزاً كنائياً لرهطه من (بني قطن)، يقول الشاعر:

وقد قطعت تماضر بطن قوً يمانية التهجر والرواح^(٧٢٧)

.....

ألا أن قومي واكزون رماحهم بما بين فلج والمدينة من ثغر^(٧٢٨)

و(قوً): واد بين اليمامة وهجر، و(فلج): اسم بلد، ومنه قيل لطريق تأخذ من طريق البصرة
إلى اليمامة طريق (بطن فلج)^(٧٢٩). وكذلك ذكر الشاعر تجار العجم، الذين كانوا يستقلّون
البحر للتجارة مع المناطق المطلة على الخليج العربي قادمين من الهند أو غيرها من
البلدان، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

^(٧٢٤) عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٧٢٥) ينظر: لسان العرب، مادة (رطا): ٢٣٩/٥.

^(٧٢٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢.

^(٧٢٧) م.ن: ٢١/٨؛ م.ن: ١٢٥.

^(٧٢٨) م.ن: ٣٧/٨؛ م.ن: ١١٧.

^(٧٢٩) ينظر: معجم البلدان: ٢٧١/٤ - ٢٧٢؛ تاج العروس، مادة (فلج): ١٥٥/٩.

إذا صدّ عنا تاجر جاء تاجر من العجم مخشيّ عليه النقارس^(٧٣٠)
والنقارس: من زينة النساء، وهي أشياء تتخذها المرأة على صيغة الورد يغرزونه في رؤوسهم^(٧٣١)، ولعل الأعاجم الذين شاهدتهم الشاعر كانوا يتخلون بهذه الزينة، وهناك أدلة أخرى تشير إلى اتصال الشاعر بالمناطق المطلة على الخليج العربي لا حاجة لذكرها؛ لأنها تبعدنا عن هدف البحث، وهو رصد المفردات التي تتصل بالبحر وحقله الدلالي، وبيان الاستعمال الشعري لهذه المفردات، التي شاهد وقائعها الشاعر، وأول هذه المفردات هي السفن وأنواعها، ويظهر ذلك في قول الشاعر، الذي يصف فيه رحلة (تماضر)، التي نزحت إثر حادثة قطع أذن نهيك من الأراضي المطلة على البحر الخصبة إلى الأرض القراح، وهي: البارزة، يقول الشاعر:

كَأَنَّ حَمُولَهَا لَمَّا اسْتَقَلَّتْ بِذِي الْأَحْزَابِ أَسْفَلَ مِنْ نَسَاحِ
خَلَايَا زَنْبَرِيٍّ عَابِرَاتٍ عَدُولَى عَامِدَاتٍ لِلْقَرَاكِ^(٧٣٢)

والخاليا: جمع خلية، وهي العظيمة من السفن^(٧٣٣)، والزنبيرية: ضرب من السفن ضخمة^(٧٣٤)، والعُدُولَى من السفن المنسوبة إلى قرية بالبحرين، يقال لها: عدُولَى^(٧٣٥)، والقراح: الأرض البارزة التي لا زرع فيها^(٧٣٦). وقد جاء السياق كله ضمن علاقات التشبيه، بمعنى أن هذا الحشد من الألفاظ، التي تخص السفن وأنواعها وأحجامها جاء ركنًا من أركان الصورة التشبيهية لرحلة (تماضر).

وكذلك ذكر الشاعر أوصافاً للبحر، منها: (اللجة، واللجيج)، ولجة البحر: المكان الذي لا يدرك قعره وتكون داكنة اللون لعمقها^(٧٣٧)، وقد وصف الشاعر لون هذه اللجة بـ(بالخضرة)، والعرب تسمي الأسود أخضر، ومنه سميت قرى العراق سواداً لكثرة

(٧٣٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقتلون: ١١٩.

(٧٣١) ينظر: لسان العرب، مادة (نقرس): ٢٥٩/١٤.

(٧٣٢) عشرة شعراء مقتلون: ١١١.

(٧٣٣) ينظر: لسان العرب، مادة (خلا): ٢٠٨/٤.

(٧٣٤) ينظر: م.ن، مادة (زنب): ٨٩/٦.

(٧٣٥) ينظر: م.ن، مادة (عدل): ٨٧/٩.

(٧٣٦) ينظر: م.ن، مادة (قرح): ٩٢/١١.

(٧٣٧) ينظر: لسان العرب، مادة (لجج): ٢٣٩/١٢.

شجرها^(٧٣٨)، يقول الشاعر:

ومولى تداركناه من سوء صرعة وقد قذفته الحرب في لجج خضر^(٧٣٩)

وكذلك يقول:

تناولها من لجة البحر بعد ما رأى الموت ثم احتال حوت مغامس^(٧٤٠)

نلاحظ هنا وصف اللجة قد جاء في البيت الأول بصفة كناية عن تصوير المخاطرة، وشدة الهول، وفي البيت الثاني جاءت مفردة (اللجة) متعلقة بالفعل الذي وصف به الشاعر صورة مغامرة الغواص على (الدرة)، وقد أوشك على دفع حياته ثمناً لها، وهذه الدرة هي (سلمى)، وهكذا تتصل لجة البحر بمفردات بحرية مثل: (الدرة، والغائص، والحوت)، يقول الشاعر:

ليالي سلمى درة عند غائص تضيء لك الظلماء والليل دامس^(٧٤١)

تناولها في لجة البحر بعد ما رأى الموت ثم احتال حوت مغامس^(٧٤٢)

وما يتصل بمفردات البحر مفردة (السند)، وهي: بلاد الهند وكرمان وسجستان^(٧٤٣)، وقد وصف الشاعر (ورائد المهرات) بـ(جوارى السند) المرسلات السباح، وهي: قمصان من الجلد أو القطن^(٧٤٤)، ولعل الشاعر لاحظ هذه الأوصاف وسمع عن مصدرها عن طريق

^(٧٣٨) ينظر: مختار الصحاح، مادة (خضر): ١٧٨، ١٧٩.

^(٧٣٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٨.

^(٧٤٠) م.ن: ١١/٨، م.ن: ١١٩.

^(٧٤١) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١٩٩.

^(٧٤٢) ينظر: معجم البلدان: ٣/٣٦٧.

^(٧٤٣) لسان العرب، مادة، (سيح): ١٤٦/٦.

التجار الهنود. يقول:

كَأَنَّ وَرَائِدَ الْمَهْرَاتِ فِيهِمْ جَوَارِي السُّنْدِ مَرْسَلَةَ السَّبَاحِ^(٧٤٤)
وقد وردت هذه الألفاظ في سياق الصور الفنية سواء كانت استعارية أم تشبيهية أو غير ذلك كما هو واضح من السياق.

٣. ألفاظ حيوان الصحراء:

وردت ألفاظ حيوان الصحراء في أماكن كثيرة من شعر نهشل بن حرّ، مرة بالاسم، ومرة أخرى وردت بألفاظ عامة، كما في لفظة (وحوش) أو مرادفاتها، مثل (الغيرانة) في وصف الناقة الصلبة تشبيهاً بعير الوحش، يقول الشاعر:

قَطَعْتَ إِلَى مَعْرُوفِهَا مَنَكَرَاتِهَا بَعِيرَانَةً فِيهَا هَضَابٌ وَعَجْرَفُ^(٧٤٥)
وقد وردت لفظة (وحوش) بمعنى: الصيد من الدواب البرية التي لا تستأنس^(٧٤٦)؛ لأنّ الحيوانات الأليفة لا تصطاد، وقد وردت ألفاظ مجاورة للحقل الدلالي للحيوان الوحشي في وصف مغامرات الشاعر ومجاهداته للطبيعة القاسية، ومن هذه المجاورات لفظة (الروقين) وهما: القرنان^(٧٤٧)، وكذلك لفظة (الهاديات) وتعني: الوحوش المتقدمات، وجاءت هذه المفردات ضمن لوحة وصف الصيد، يقول الشاعر:

تَضْرِي بِأَذَانِ الْوَحُوشِ فَكُلْهَا حَفِيفٌ كَمَرِيخِ الْمَنَاضِلِ أَعْجَفُ
فَكَّرَ بِرُوقِيهِ كَمَيِّ مَنَاجِدُ يَخْلُ صُدُورَ الْهَادِيَاتِ وَيُخْصِفُ^(٧٤٨)
ومن المفردات التي تتصل بحيوان الصحراء لفظة (نواشط) وهي جمع: ناشط وهو ثور الوحش يخرج من أرض إلى أرض^(٧٤٩)، وقد أضاف الشاعر اللفظة إلى لفظة (فارط) اسم الفاعل ومعناه: المتقدم إلى الماء^(٧٥٠)، وهذه الصورة هي ركن من أركان صورة تشبيهية لرمح القوم الناشطة في المعركة الجادة في نشاطها بعزيمة وإرادة

^(٧٤٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٤/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

^(٧٤٥) م.ن: ٣٠/٨؛ م.ن: ١٢٢.

^(٧٤٦) ينظر: لسان العرب، مادة (وحش): ٢٣٥/١٥.

^(٧٤٧) ينظر: م.ن، مادة، (روق): ٣٧٤/٥.

^(٧٤٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢.

^(٧٤٩) ينظر: لسان العرب، مادة (نشط): ١٤٧/١٤.

^(٧٥٠) ينظر: م.ن، مادة (فرط): ٢٣٣/١٠.

قوبتين، يقول الشاعر:

ويوم كأن المصطلين بحرهِ وإن لم تكن نار قيام على الجمر
كأن رماح القوم في غمراته نواشط فراط نواضح في بئر^(٧٥١)

وقد ذكر الشاعر لفظة (الذئب) رمز الغدر، وبهذا الرمز الحيواني ورد في شعر نهشل بن حرّي، إذ يقول:

تخلّيت داء امرئ لم أكن له شريكاً وألقى رجله في الحبال
فإن تغمروني داء غيري احتمل ذنوب ذئاب القريتين العواسل^(٧٥٢)

ومن حيوانات الصحراء طيورها ومنها طير (الأنوق) وهي: الرخمة التي يضرب في منعة أعشاشها؛ لأنها تبني أوكارها في رؤوس الجبال والأماكن الصعبة، وقد جاءت اللفظة جزءاً من صورة كناية، يقول الشاعر:

وقد علمت جمخ القبائل أنني إذا ما رميت القوم أسمع ذا الوقر
برجم قوافٍ تخرج الخبء في الصفا وتنزل بيضات الأنوق من الوكر^(٧٥٣)

ولفظة (القطا) من طيور الصحراء التي ذكرها الشاعر في سياق صراعه مع الطبيعة الصحراوية القاسية، فكانت أسراب القطا جزءاً من صور الصراع، يقول الشاعر:

قطعت إلى معروفها منكراتها بغيرانةٍ فيها هباب وعجرف
هجان تبزّ العُفر فيءَ ظلالها وتذغرُ أسراب القطا يتصيف^(٧٥٤)

وللفظتي (الظليم) و(اليرفأي)^(٧٥٥)، حضور في شعر نهشل بن حرّي، وقد جاءتا في سياق صورة تشبيهية، يقول الشاعر:

(٧٥١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨.

(٧٥٢) عشرة شعراء مقلون: ١٢٦.

(٧٥٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٤١/٨، ٤٢؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٨، ١١٩.

(٧٥٤) م.ن: ٣٠/٨؛ م.ن: ١٢٢.

(٧٥٥) اليرفأي: اسم آخر للظليم، وهو ذكر النعام ينظر: لسان العرب، مادة (رفأ): ٢٦٣/٥.

إذا بَيَّنَّتْهُ الرِّيحُ يُبْنِي سَقِيظَهَا خبائره كأثما هي قرطف^(٧٥٦)
يُمَشِّي عليها يرفأي كَأَنَّهُ ظليمٌ بصحراء الأباتم أصدف^(٧٥٧)

ولم ينسَ الشاعر ملك الحيوانات (الأسد)؛ ولأنه ملك الحيوانات فقد حضَّه الشاعر بلوحة فنية جسدت أبعاده النفسية بما فيها علاقته العاطفية مع عرسه (اللبوة). ولم يكن هذا التعمق ترفاً شعرياً، وإنما ورد في سياق تأملات الشاعر الوجدانية في الموت، الذي لا يسلم منه حتى أشجع الحيوانات وأفرسها، وذلك بالهرم والشيخوخة، يقول الشاعر:

وما سبق الحوادث ليث غابٍ يجرُ لعرسه جزر الرفاق
كميتٌ تعجز الخلعاء عنه كبغل المرج حط من الزناق
تنازعه الفريسة أم شبلٍ عبوس الوجه فاحشة العناق^(٧٥٨)

وقد ورد ذكر لفظة (الأسد) في غير مكان من شعر نهشل بن حرّي، ولا ضرورة في تقصيصها طلباً للاختصار، ولعل ما ورد من ألفاظ الحيوانات يكفي لتسليط الضوء على هذه المفردات واستعمالاتها الشعرية إذ انحرفت عن معانيها الحقيقية (المعجمية) أو تزودت بمعان إضافية عن طريق السياق الذي ربطها مع ما يسبقها وما يليها بعلاقات بنائية فنية موحية.

ومن هنا يمكن أن نستنتج أنّ الشاعر قد أجاد في استعمال المفردات اللغوية المختلفة من مفردات الشجر، والبحر، والحيوان، ومجاوراتها من حقولها الدلالية، وقد وردت في سياقات شعرية تجسد ذاتية التعبير، وبهذا أصبحت المفردات تشير إلى واقع فني مغاير للواقع المنتزع منه، ومن هنا تظهر أصالة التعبير في المفردات المغرقة بالحسية حتى اقترن الجانب الذاتي بالجانب الموضوعي، وذلك بإسباغ الروحي (العواطف والأفكار) على الحسي، وذلك أمر يحرف المعاني المتداولة أو المعجمية باتجاه الاستعمال الشعري للغة، والدليل على ذلك يظهر ورود أغلب الألفاظ في سياق الصور الفنية، كما أن المقارنة بين الاستعمال الشعري لهذه

^(٧٥٦)الخبائر: الريش، والقرطف: جمع قرطفة وهي الخميعة. ينظر، لسان العرب، مادة (خبر): ١٣/٤؛ م.ن، مادة (قرطف): ١٢٥/١٢.

^(٧٥٧)منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٢. والأباتم، جمع بتم، وهو جبل من ناحية فرغانة، وقيل أسم حصن. ينظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: ٢٢٤/١؛ معجم البلدان: ٣٣٥/١؛ لسان العرب، مادة (بتم): ٣١٢/١.

^(٧٥٨)منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٨/٨، ١٩؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

المفردات، وغيرها التي لم تقم علاقات ايحائية مع غيرها، لدليل على صحة ما ذهب إليه الباحث، حتى لا يخفى على أحد بأن هناك استعمالين للغة: الأول: الاستعمال الشعري، والثاني: هو الاستعمال النثري - إن صحَّ التعبير - ونعني به أن المفردات لم ترحز عن معانيها التي تشير إلى حقائق موضوعية جامدة لا تظهر أبعادها الروحية على صفحة وجدان الشاعر وتلونها بمشاعره. وأكثر ما يظهر الاستعمال النثري في اللغة عند الشاعر في استعمال المفردات التي تشير إلى الأماكن، أو إلى ما اصطلاح عليه العرب من أوصاف الخيل والإبل والسلاح وغيرها. وقد وردت في أماكن كثيرة ولاسيما قصائده الطوال، وسأكتفي بضرب بعض الأمثلة تجنباً للإطالة ومنها قول الشاعر:

فوارسنا بـ(دار) و(ذي قساء) و(أيسار الهريّة) و(الطراق)
يجرون الفصال إلى الندامى بروض الحزن من كنفي (أفاق) (٧٥٩)

فنلاحظ وجود خمسة أسماء لأماكن في البيتين ولا يستبعد أن تكون هذه الأماكن ذوات وقع في نفس الشاعر ونفوس متلقيه، ولكن هذا لا يسوغ هذه الكثافة لمفردات لم تستطع أن تخرق الزمان لتخلد خلود المفردات المشحونة في سياق شعري بدلالات إنسانية عامة. وكذلك أكثر الشاعر من الاسماء الدالة على الموت وأسماء القبائل والوقائع التاريخية من غير ورودها في سياق شعري، فجاءت محايدة باردة، ثقيلة غير مؤثرة، لأنها لم تعبّر عن عاطفة إنسانية عامة، كما في قوله:

وخالي ابن جواس سعى سعي ماجدٍ فآدى إلى حيي قضاة من بكر
لعمرى لقد أعطى ابن ضمرة ماله رفاقاً من الآفاق مختلفي النجر
قرى مئة أحمى لها ونفوسها على حين لا يعطي الكريم ولا يقري
ألا إن قومي واكزون رماحهم بما بين فلج والمدينة من ثغر (٧٦٠)

ولا فائدة من الرجوع إلى المعاجم لمعرفة هذه الوقائع والاعلام المذكورة فيه، لأنها لا تضيء أي علاقات شعرية بين هذا النسيج المجرد الخالي من الشعرية، لأنه بقي محدد الدلالة

(٧٥٩) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

(٧٦٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٧/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٧.

بما هو محلي ضيق. وهذه الأمثلة كافية للمقارنة بين الاستعمالين المتقابلين لمفردات اللغة، والاستعمال المحلي المحدد، والاستعمال الشعري المعبر، وبين الاستعمالين يقع الاستعمال الذي يأخذ بنصيب معين من سمة الانحراف عن المعاني الاعتيادية للمفردات، بما يأتي على وفق مسوغ فني أو موضوعي، أو نفسي مصاحب.

المبحث الثاني

الاستعمال الشعري للجملة

يقصد بالجملة أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، لا يمكن كسرها إلى أصغر منها. وعليه تكون الجملة الأدبية قائمة بنفسها، وبهذا المعنى تختلف الجملة الأدبية عن النحوية^(٧٦١)، إذ أنها قد تطول وقد تقصر، ويرجع سبب طولها ضمها بنى صغرى موظفة لإحداث الأثر الكلي للمعنى، وتستعمل جميع التحولات التي تصوغ المعنى بأسلوب مترابط بعلاقات لا يمكن فصلها ما لم تحدث خلل في نظام الشفرة الشعرية^(٧٦٢). ومثال الجملة الأدبية في شعر نهشل بن حري قوله:

لنا أبل لم نكتسبها بغدرة	ولم يغن مولاها السنون الأحامس ^(٧٦٣)
نُحلَّنها عن جارنا وشربينا	وإن صبحتنا وهي عوجّ خوامس ^(٧٦٤)
ويحسبها في كلّ يوم كريمة	وللحق في مال الكريم محابس ^(٧٦٥)
وحتى تريح الذمّ والذمّ يثقى	ويروى بذات الجمّة المتغامس ^(٧٦٥)
فتصبح يوم الورد غلباً كأنها	هضاب شرورى مسنقات قناعس ^(٧٦٦)
تساقط شفان الصبا عن متونها	لأكتافها من الخميل برانس ^(٧٦٧)
تلبّط ما بين الثماني وقلهب	بحيث تلاقى خمسة المتكاوس ^(٧٦٨)

^(٧٦١) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية: ٩١.

^(٧٦٢) ينظر: م.ن: ٩٧.

^(٧٦٣) الأحامس: الارضون ليس بها كلاً، ينظر: لسان العرب، مادة (حمس): ٣/٣٢٤.

^(٧٦٤) نحلَّنها: نحبسها عن ورود الماء. ينظر: لسان العرب، مادة (حلا): ٣/٢٧٤؛ والخوامس من الخمس (بكسر

لحاء)، من إضمام الإبل، وهو أن ترد الماء اليوم الخامس، ينظر: م.ن، مادة (خمس): ٤/١٥.

^(٧٦٥) المتغامس، من التغميس وهو أن يسقي الرجل إبله ثم يذهب، ينظر: م.ن، مادة (غمس): ١٠/١٢٢.

^(٧٦٦) مسنقات مفرد لها سنف، وهو خيط يشد من حقب البعير إلى تصديره إلى عنقه، ينظر: م.ن،

مادة (سنف): ٦/٣٩٢؛ والقناعس: العظيمة السنام من الإبل، ينظر: م.ن، مادة (قنعس): ١١/٣٢٤.

^(٧٦٧) الشفان، النظر بتعجب، ينظر: م.ن، مادة (شفن): ٧/١٥٦، البرانس من البرنس، وهو كل ثوب رأسه منه ملتزق

به، ينظر: م.ن، مادة (برنس): ١/٣٩٣.

^(٧٦٨) المتكاوس، سقوط النبت بعضه على بعض، ينظر، مادة (كوس): ١٢/١٨٧.

يصك العدى عنها فتو مساعراً وتركب عوفاً دونها ومقاعس^(٧٦٩)

نلاحظ الترابط بين الجمل النحوية التي تؤلف هذه الجملة الأدبية، من خلال حروف الربط بـ(الواو) تارة وبـ(الفاء) تارة أخرى، وكذلك استعمال الضمير (ها)، الذي يربط بين الجملة النحوية بالمعنى حتى تنمو الصورة الكلية للمعنى الذي يريد الشاعر فيه أن يستنفذ كل أبعاده في وصف الإبل، ابتداءً من كسبها بالطرق المشروعة إلى الكرم بألبانها وبلحومها، إلى جعلها الواسطة المهمة التي تربط بين فرق بني تميم المنتشرة في صحارى الجزيرة العربية، حتى تتجسد وحدتهم بهذا الاتصال، الذي قوامه الإبل (سفن الصحراء). وتنتهي الجملة الأدبية بدفاع فرسان القبيلة عن هذه الإبل بالأبيات الأخيرة.

أمّا الجملة الأدبية القصيرة فعالباً ما تتجسد في أبيات الحكم والأمثال، كما في قول الشاعر:

فمن يعمل بغشاً لا يضرنا وتأخذه الدوائر بالجناح^(٧٧٠)

وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ظواهر النظم على المحور السياقي في شعر نهشل بن حرّي على النحو الآتي:

١. الحذف:

ورد أسلوب الحذف عند الشاعر نهشل بن حرّي في أماكن عدة، وقد جاءت خاضعة لشروط فنية، ومن ذلك حذف المبتدأ في قوله:

بني قطن إني عبت بيوتكم برهوة داراً أو أعزّ وأكرما
فلا تنزلوا من رأس رهوة داركم إلى حربٍ لا تمسك السيل اثلما
أناس إذا حلت بوادٍ بيوتهم نفى الطير حتى لا ترى الطير
مَجْثَمًا^(٧٧١)

حدث حذف المبتدأ في البيت الثالث، والأصل: (هم أناس)، وبلاغة هذا الحذف أشبه بحذف أداة التشبيه في التشبيه البليغ، فلما حذف المبتدأ أوصل بين الخبر (أناس) وصفتهم

^(٧٦٩) منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٣/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩، ١٢٠.

^(٧٧٠) م.ن: ٨/ ٢٤؛ م.ن: ١١٢.

^(٧٧١) م.ن: ٨/ ٨؛ م.ن: ١٢٨.

المشروطة في البيت. وقد ورد حذف المبتدأ كثيراً في شعر نهشل بن حرّي، ومن ذلك قوله:

وفرق بين الحيّ بعد إجتماعهم مشائيم دقوا بينهم عطر منشما
غواة كنيّران الحريق تسوقه شامية في حائل العرب أصحما^(٧٧٢)
وقوله في مكان آخر:

ولا بطل تفادى الخيل منه فرار الطير من بردٍ بعاق^(٧٧٣)
كريم من خزيمة أو تميم أغرّ على مسافعة مزاق^(٧٧٤)

أي: هم غواة، وهو كريم، فأوصل بين (الغواة) وفعلهم المشؤوم في إثارة الفتن، وكذلك أوصل الخبر (كريم) بـ(البطل) في البيت الذي سبقه ليُرادف بين صفات الموصوف المحمودة المتنوعة من غير وجود فاصل يأخذ موقع الابتداء من وجهة نظر نحوية. وكل ذلك يفيد تماسك أجزاء النص، وسرعة نمو الصورة أو النص لبلوغ التأثير المناسب.

ومن صور الحذف حذف المفضول منه بعد اسم التفضيل لتصبح المفاضلة مطلقة، وهو أسلوب استعمله القدماء، وقل استعماله الآن، وذلك بسبب الفطرة السليمة التي يشعر بها العربي في تصوير المعاني المطلقة بالحذف في سياق التفضيل، ومن ذلك جاءت صورة الأذان (الله أكبر). أما الشاعر نهشل بن حرّي، فقد ورد لديه هذا الضرب من الحذف في غير مكان، ومن ذلك قوله:

بني قطن إني عبتُ بيوتكم برهوة داراً أو أعزّ وأكرما^(٧٧٥)
نلاحظ حذف المفضول منه في قوله: (أعزّ) و(أكرما)، ليصبح العز والكرم المنسوبان لـ(بني قطن) مطلقين، وكذلك حذف الشاعر مفضولي (أبهى) و(أفخم) لاسباغ عنصر البهاء المطلق والفخامة على النساء اللاتي شبههن بالطباء في قوله:

كان الطباء السيّ أو عين عالج على العير أو أبهى بهاء

^(٧٧٢) منتهى الطلب من الشعر العرب: ٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٧٧٣) البعاق: الشديد الصوت. ينظر: لسان العرب، مادة (بعق): ١/٤٧٤.

^(٧٧٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥. والمسافعة: المطاردة بسرعة وسط

المعركة. ينظر: لسان العرب، مادة (سفع): ٦/٢٨٢.

^(٧٧٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٧٧٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

ولبلاغة هذا الأسلوب وقوة تأثيره في تصوير المعاني المطلقة فقد أكثر منه الشاعر في رثاء أخيه، حين خُص إلى تعداد صفاته الحميدة، إذ جعلها بأسلوب الحذف صفات مطلقة، يقول الشاعر:

وفارس خيل لا تسائر خيله إذا اضطربت نار العدو ضراما
وأحيا عن الفحشاء عن ذات كُله يرى ما يهابُ الصالحون حراما
وأجراً من ليث بخقان مُخدر وأمضى إذا رام الرجالَ صداما^(٧٧٧)

نلاحظ كثافة المفضول منه من سياق أسماء التفضيل: (أحيا، وأجراً، وأمضى) للتعبير عن المعاني المطلقة في الحياء والجرأة والمضاء. وقد شهد الشيخ عبد القاهر الجرجاني على سحر هذا الأسلوب في قوله إنه: ((باب رقيق المسلك، لطيف الإفادة،... وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق))^(٧٧٨).

٢. التقديم والتأخير:

استعمل الشاعر ظاهرة التقديم والتأخير بصور مختلفة، وقد جاءت هذه الصور تفيد أغراضاً بلاغية مخصوصة، كانت تقدم فيها و((تؤخر ما يحسن تأخيرها ولا تقدم ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق))^(٧٧٩). ومن صور التقديم والتأخير لدى الشاعر نهشل بن حرّي تقديم المفعول على الفاعل، وذلك في قول الشاعر:

على فاجع هـ العشيرة فقده كرور إذا ما فارس القوم أحجما^(٧٨٠)

فقوله: (هـ العشيرة فقده) كلام قدم فيه المفعول (العشيرة) على الفاعل (فقده)، وأصل الكلام: (هـ فقده العشيرة)، ولم يكن ذلك فيه تكلف؛ لأن الشاعر أراد التركيز على المفعول فقدمه ليكون أول ما يقرع الأسماع، والشاعر هنا يريد التركيز على ما أصاب العشيرة، وهذا هو المهم، فقدم المهم (المفعول به)؛ لأن القصيدة كلها مبنية على لوعة الشاعر وأسفه على تفرق قومه بخلافات داخلية، وهذا التفرق أهم وأعظم وأشد وقعاً على نفس الشاعر من حادثة الفقد، لأن

^(٧٧٧) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

^(٧٧٨) دلائل الإعجاز: ١١٢.

^(٧٧٩) كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: ١٥١.

^(٧٨٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٠/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

(الفقد) أصبح ماضياً، وهو جزئي، في حين العشيرة تمثل كياناً كلياً أشمل من الفرد، لذا فهي تمثل الماضي والحاضر والمستقبل، وإن تداعبها يؤدي إلى هذه الأبعاد كلها.

وكذلك قدم الشاعر المفعول على الفاعل في قوله:

وما سبق الحوادث ليث غاب يجرُّ لعرسه جزر الرفاق
كميت تعجز الخلعاء عنه كبغل المرج حط من الزناق
تنازع الفريسة أم شبل عبوس الوجه فاحشة العناق^(٧٨١)

إذ قدم الشاعر المفعولين: (الحوادث، والفريسة) على الفاعلين: (ليث، وأم شبل) للتركيز على الحدث، ويقصد به الموت، الذي يجعل الإنسان فريسة للقلق والصراع النفسي؛ لأنه يشعره بالفناء، وهذا هو موضوع القصيدة التي وردت فيها هذه الأبيات، وأما شخوص: (الليث، وليوته؛ أم الشبل)، فقد كانت شخوص ثانوية جاء بها الشاعر لتجسيد هذا القلق، الذي لا يسلم منه الأسد الذي يستطيع أن يصرع كل من يواجهه، وذلك بالشيخوخة أو المرض، لذا جاء تأخير لفظتي (الأسد، وأم شبل) لضرورة فنية موضوعية، لكي يتم التركيز على الحوادث المؤدية إلى الموت والفناء والقلق منها.

ومن صور التقديم والتأخير، تقديم الفاعل على فعله، الذي لم يبق فاعلاً، وإنما يصبح مبتدأً، لأن أخذ موقع الابتداء، الذي أول ما يقرع الأسماع في سلسلة الكلام، ويكون الفعل وفاعله المقدر جملة خبرية تخبر عن المبتدأ، الذي هو في الأصل فاعل، على الرغم من بقائه فاعلاً من وجهة نظر دلالية، لكن لأهمية الابتداء به قدم على فاعله، وذلك يظهر في قول الشاعر في قصيدته التي يصور فيها قلقه من الموت، لا بسبب القتل والحوادث، وإنما بسبب الشيب والهرم، لذا تقدم الفاعل (الشيب) على فعله (يدركه)، في حين جاءت الجملة التي تصور الحوادث على نسقها النحوي في عجز البيت القائل:

كأنَّ الشيب والأحداث تجري إلى نفس الفتى فرسا سباق
فإما الشيب يدركه وإما يلاقى حتفه فيما يلاقي^(٧٨٢)

^(٧٨١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٨/٨، ١٩؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٧٨٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

ومن صور التقديم والتأخير، تقديم الظرف، وهو فضلة بالاعتبارات النحوية، تقديمها على الجملة الأساس، لأهمية هذه الفضلة، وذلك في سياق التذكير لاستحضار ماضي الحياة الرغيدة، إذ كان الشاعر بوصل حبيبته، ثم آل الأمر بهذه الحياة إلى الدمار والتشتت، لذا جاء التركيز على (الظرف) الماضي بما فيه من حياة هائلة سعيدة يقول الشاعر:

لياليّ إذ سلمى بهالك جارة إذ لم يخبر بالفراق العواطف
لياليّ سلمى درّة عند غائص تُضيء لك الظلماء والليل دامس^(٧٨٣)

ومن صور التقديم والتأخير، تقديم الضمائر المبهمّة على ما تشير إليه من وقائع ذهنية بصيغ صريحة، تعود عليها الضمائر. وقد أشاد الجرجاني بهذا الأسلوب؛ لأنّ ((الشيء إذا أضر ثم فسرّ كان ذلك أفخم له من أن يذكر من تقديم إضمار))^(٧٨٤). وتظهر هذه المزايا البلاغية في قول الشاعر:

يخالجن أشطان الهوى كلّ وجهةٍ بذى السدر حتى خفت أن لن تريّما
غرائر لم يتركّن للنفس إذ علوا على الصهب تحدى السير روحاً
وأعظم^(٧٨٥)
نلاحظ أنّ الشاعر بدأ مطلع قصيدته بذكر (نون النسوة) الضمير المهم، ثم صرّح بصفة هؤلاء النسوة فقال: (غرائر) والصفة هنا عين الموصوف، وقد كثر هذا الأسلوب في شعر نهشل بن حرّي، ومن ذلك قوله:

لنا هضبة صماء من ركن مالكٍ وأسد كراءٍ لا تُوزّع بالزجر
مداريّة ما يلقي به أو مضیعة أخوهم ولا يغضون عيناً على وتر

هم القوم بينون الفعال وينتمي إليهم مصاب المال من عنت^{١١}
نلاحظ فخامة الأسلوب وجماله في تقديم الضمير (هم) في لفظة (أخوهم) وكذلك (واو)^{١٢}

(٧٨٣) م.ن: ١٦/٨؛ م.ن: ١٢٤.

(٧٨٤) دلّائل الإعجاز: ١٠٢.

(٧٨٥) منتهى الطلب في أشعار العرب: ٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

(٧٨٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٥/٨، ٣٦؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

الجماعة) في (لا يغضون) ثم قَدَّم الضمير المتصل في البيت الثالث فقال (هم) وأخيراً صرح باللفظ الذي تعود عليه هذه الضمائر وهو (القوم)، فكان الكلام فخماً مؤثراً، إذ لا نجد فيه هذه الصفات لو قال الشاعر: (وقومي هم)، أو (ولا يغض قومي)... إلى ما إليها من البدائل. وكذلك قوله:

ومنا الذي أدّى من الملك مازناً جميعاً فنجاها من القتل والأسر
ونحن حوينا بالقنا يوم عانط طريفاً ومولاها طريفاً بني

عمرو (٧٨٧)

نلاحظ أنّ الشاعر قد فسر الضميرين: (نا) و(نحن) بما جاء بعدهما من أفعال شخصت وجسدت هذه الضمائر بوقائع كما هو واضح من سياق البيتين.

ولا تختص هذه القاعدة بالانتقال من الإضمار إلى الإظهار والتفسير، وإنما تتجسد أحياناً بذكر صفات عامة لحدث أو شخص ثم يذكر اسم الحدث أو الشخص الذي هو أكثر تخصيصاً ووضوحاً، من الصفة العامة التي تتقدم على موضوعها. ويظهر ذلك في قوله:

أبكي الفتى الأبيض البهلول سنّته عند النداء فلا نكساً ولا ورعا
أبكي على مالك الأضياف إذ نزلوا حين الشتاء وعزّ الرسل فانجدعا (٧٨٨)

هذا السياق يثير انتباه المتلقي إلى التطلع لمعرفة من هو صاحب هذه الصفات، وعندما يصرح الشاعر به يكون قد حقق رغبة المتلقي لهذا التطلع فيكون تأثيره فيه أشد وأقوى، والتأثير واحد من غايات الفن الرفيع، ولكن هذا الإبهام لم يطل أكثر من بيت واحد، ولو طال أكثر لكان المتلقي أشد انشداداً وتطلعاً، كما هو الحال في قول الشاعر في الموضوع نفسه:

أغرّ كمصباح الدُّجّة يتّقي قذى الزاد حتى يُستفاد أطايبه
وهوّن وجدي عن خليلي أنّي إذا شئت لاقيت امرأ مات صاحبه

(٧٨٧) م.ن: ١٤/٨؛ م.ن: ١١٨.

(٧٨٨) م.ن: ١٢١.

ومن ير بالأقوام يوماً يروا به معرة يوم لا توارى كواكبه
فقل للذي يُبدي الشماتة جاهداً سيأتيك كأسٌ أنت لا بدّ شاربهُ
أخّ ماجدٌ لم يُخزني يوم مشهدٍ كما سيف عمرو لم تخنهُ مضاربهُ
ولم ترَ عيني سوقة مثل مالكٍ ولا ملكاً تجبى إليه مرابضة^(٧٨٩)

وقد تدرج الشاعر ببراعة من الإيهام إلى التصريح التام في رثاء (كثير بن الصلت الكندي)، إذ ذكر في بداية رثائه اسم جنس عام له فقال: (فتى)، ولم يصرح باسم المرثي الصريح، الذي هو دلالة مباشرة عليه، إلا في خاتمة النص، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

لنعم الفتى عالي بنو الصلت نعشهُ وأكفانه يخفقن فوق سرير
كانك يا بن الصلت لم تحم مجحراً مضافاً ولم تجبر فناء فقير
ولم تقض حاجات الوفود ولم تقل لبيض مصاليت ارحلوا بهجير
رأى في المطايا ذات أشعب تامك فكاست برجل في المناخ عقير
فظلت عناق الطير تعفو مناخة على سقط من لحمها وبقيـر
فليت المطايا كنّ عرين بعده ولم تطلب الحاجات بعد كثير^(٧٩٠)

نلاحظ هنا النسق المؤثر في أسلوب التدرج من الإيهام والغموض إلى التصريح في سياق النص، وهذا التأثير والفخامة في التعبير لم نجدها حين باشر الشاعر بالتصريح في تحديد موضوعه على نحو مباشر، من غير التمهيد بالضمائر المبهمة، والإشارات العابرة والألفاظ العامة. وتظهر المباشرة التي لا نجد فيها هذه الروعة في قول الشاعر:

ذكرتُ أخي المخول بعد يأسٍ فهاج عليّ ذكراه اشتياقي
فلا أنسى أخي ما دمت حيّاً وإخواني بأقريّة العناق^(٧٩١)

وهكذا نجد بلاغة هذا الضرب من الأسلوب التي تتضمن مزايا الإيجاز الذي يكسب التعبير فخامة ويوفر عنصر التركيز على المعاني المخصوصة، ويتضمن قوة التأثير في المتلقي. ولإعجاز هذا الفن الأسلوبي كان للجرجاني حديث فيه، وقد استشهد بآيات القرآن

^(٧٨٩) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

^(٧٩٠) م.ن: ١١٦.

^(٧٩١) م.ن: ١٢٤.

الكريم لهذا الشأن يقول: ((وبدل على صحة ما قالوه إنا نعلم ضرورة في قوله تعالى: (فإنها لا تعمى الأبصار)^(٧٩٢) فخامة وشرفاً وروعة، لا نجد منها شيئاً في قولنا: فإن الأبصار لا تعمى، وكذلك السبيل أبداً في كل كلام فيه ضمير قصة))^(٧٩٣). فقله تعالى: (إنه لا يفلح الكافرون)^(٧٩٤)، يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل: إن الكافرين لا يفلحون، لم يُفد ذلك، ولم يكن ذلك كذلك إلا لأنك تعلمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه أنت به في حكم من بدأ وأعاد ووطد، ثم بيّن ولو صرح..))^(٧٩٥).

٣. النزعة الدرامية في الجملة:

على الرغم من أن الشعر العربي الجاهلي استطاع بغنائيته أن يعبر عن وجدان الإنسان العربي، إلا أن القصيدة العربية أخذت تتعقد في أواخر العصر الجاهلي وبدايات العصر الإسلامي، بسبب ما طرأ عليها من تغييرات أسبغت عليها مظاهر درامية بسيطة، فابتعد بعض الشعراء عن التعبير المباشر عن الحياة والظروف الطارئة والفردية التي أدت إلى تحديده بالإغراض الموجهة إلى الخارج من مديح ورثاء وغيرها من أغراض، لذا جنح بعض الشعراء إلى الخروج من الذاتي الموجه إلى الخارج؛ أي: إلى الموضوعي الإنساني العام فظهرت أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعرية بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو إفصاح عن شعور وموقف ورأي في قضايا الوجود^(٧٩٦) بتزواج شعورين متقابلين.

والدrama تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، والتناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تناول الحركة بينها

^(٧٩٢) سورة الحج: ٤٦٠.

^(٧٩٣) دلائل الإعجاز: ١٠٢١، ويعني الجرجاني بـ(ضمير القصة): ضمير الشأن.(الباحث).

^(٧٩٤) سورة المؤمنون: ١١٧.

^(٧٩٥) دلائل الإعجاز: ١٠٢.

^(٧٩٦) ينظر: الاصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٣٠٤): ٦٠.

يولد شيئاً من الايجابية^(٧٩٧).

وقد ظهرت بوادر هذا الصراع أو الحركة من موقف إلى موقف شامل، ومن عاطفة أو شعور، إلى عاطفة أو شعور متقابلين، ومن فكرة إلى وجهة أخرى للفكرة، ظهرت جليلة في شعر بعض الشعراء الذين تعمقوا في تأملاتهم بصور الحياة المختلفة فتكشفت لهم تناقضاتها الداخلية فعبروا عنها مصورين الصراع القائم بين الاضطراب والنظام، وبين الحرية المطلقة، والتخلي عنها، واللاموقف وما يشبه الانتماء^(٧٩٨)، فكان تعبيرهم غني بالتفصيلات التي تتطلبها المواقف الدرامية، وذلك ما نجده عند مالك بن الربيع^(٧٩٩). وعمر بن أبي ربيعة^(٨٠٠)، وشاعرنا نهشل بن حرّي وغيرهم، في قصائد ترفض أن تقبل التقسيمات المعروفة للأغراض الشعرية من مدح ورثاء وهجاء وغيرها.

هذه العناصر الدرامية قد أثرت في بناء الجملة الأدبية في كثير من شعر نهشل بن حرّي، إذ تعلقت الأبيات بعضها ببعض، حتى أصبح ما يعرف قديماً باستقلال البيت الشعري، لا معنى له، فطالت جملته الأدبية بترابط مستساغ، لأنه عالج مشكلة استقلال الأبيات بإدخال بعض العناصر الدرامية والقصصية التي طوعها لتلائم شكل الشعر العربي الغنائي، حتى أننا لا نستطيع فصل بيت عن القصيدة أو تقديم بيت على آخر أو تأخيرها إلا ونكون قد أحدثنا خللاً في بناء النص، الذي تتصل جملة النحوية بروابط نحوية وفنية معنوية تساعد في نمو الحدث الدرامي أو القصصي داخل الإطار الشعري، ومن ذلك قول الشاعر:

^(٧٩٧) ينظر: الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م: ٢٧٩.

^(٧٩٨) ينظر: الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٧٢، ٧٣.

^(٧٩٩) مثال ما ظهرت فيه العناصر الدرامية قصيدة مالك بن ريب التي يقول فيها:

ولقد قلت لابنتي وهي تبكي بدخيل الهموم قلباً كنيباً
شعراء أمويون، د. نوري القيسي، القسم الأول، الموصل، ١٩٧٦م: ٢٤.

^(٨٠٠) مثال ما ظهرت فيه العناصر الدرامية في التعبير قول عمر بن أبي ربيعة:

وبت أناجي القلب اين خباؤها وكيف لما آتي من الامر مصدر
ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، تأليف: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، شارع العباسية
القاهرة، ط ٣، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م): ٩٥.

أجْدَكَ شَاقَتَكَ الرِّسُومِ الدَّوَارِسُ	بِجَنبِي قَساً قَدْ غَيَّرَتْهَا الرِّوَامِسُ
فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ نَوِي نَبَاهِ	مِنَ السَّيْلِ الْعَذَارَى الْعَوَانِسُ
وَمَوْقِدُ نِيرَانٍ كَأَنَّ رَسُومَهَا	بِحَوْلَيْنِ بِالْقَاعِ الْجَدِيدِ الطَّيَالِسُ
لِيَالِي إِذْ سَلِمَى بِهَا لَكَ جَارَةٌ	وَإِذْ لَمْ يُخْبَرَ بِالْفِرَاقِ الْعَوَاطِسُ
لِيَالِي سَلِمَى دَرَّةً عِنْدَ غَائِصٍ	تَضِيءُ لَكَ الظُّلُمَاءُ وَاللَّيْلُ دَامِسُ
تَتَاوَلَهَا فِي لَجَّةِ الْبَحْرِ بَعْدَمَا	رَأَى الْمَوْتَ ثُمَّ احْتَالَ حَوْتَ مُغَامِسُ
فَجَاءَ بِهَا يُعْطِي الْمُنَى مِنْ وَرَائِهَا	وَيَأْبَى فَيَغْلِيهَا عَلَى مَنْ يَمَاسُ
إِذَا صَدَّ عَنْهَا تَاجِرٌ جَاءَ تَاجِرٌ	مِنَ الْعُجْمِ مَخْشَى عَلَيْهِ النِّقَارِسُ
يَسُومُونَهُ خُلْدَ الْحَيَاةِ وَدُونَهَا	بِرُوحِ الرِّخَامِ وَالْأَسْوَدِ

ابتدأ الشاعر باللوم الذي يحققه الاستفهام الاستنكاري في جملة: (أجْدَكَ) للدخول إلى بيان ملامح موضوعه العامة، وكأنه قدم مشهداً أولياً لحدث وقع في الماضي وخلف دماراً، فأعطى الشاعر صورة عامة للدمار في الأبيات الثلاثة الأولى، وهذا لا معنى له من وجهة نظر درامية، ما لم يتم استحضار صورة مقابلة لهذه الصورة، صورة مشرقة مقابل صورة قاتمة، صورة سارة مقابل صورة حزينة.

والصورة المقابلة قد تأتي وصفية ساكنة وقد تأتي متحركة والأخيرة هي التي تسبغ العنصر القصصي الذي ينمي الحدث باستعمال الأفعال، لذا تجاوز الشاعر المشهد الوصفي ببيت واحد ((ليالي إذ سلمى بها لك جارة...)) البيت، ثم ابتكر حدثاً جديداً في البيت الذي يليه فشبه سلمى بـ(الدرة) المضيئة بيد الغائص وهي تضيء الليل الدامس. وقد ابتدأ الشاعر من نهاية الحدث ثم أخذ يفصل الحدث باستعمال تقنية فنية عرفت حديثاً بمصطلح الاسترجاع الفني أو (Flash back)^(٨٠٢).

ويظهر تفصيل الأحداث الماضية بالاسترجاع عن طريق استحضارها حية وكأنها حدثت الآن باستعمال الأفعال المضارعة، مثل: (تتاوَلَهَا، يعطي، يأبى، يغليها، يسومونها...)، وهكذا يتم نمو الحدث

^(٨٠١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٨/ ١١، ١٢؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

^(٨٠٢) الاسترجاع الفني Flash back: وهو تقنية سينمائية استعملت مصطلحاً في القصة والمسرحية ويعني: الرجوع في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة، لإيضاح الظروف التي احاطت بموقف من المواقف أو التعليق عليه. ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م: ١٧٢.

باستثمار عناصر قصصية مكثفة تتضمن عناصر صراع الإنسان مع الطبيعة وتنتهي بانتصار البطل الذي أوشك على الهلاك ليحصل أخيراً على ما غامر من أجله. كل هذا التصوير عظم السعادة وعمقها واعطاها أبعادها النفسية والظروف التي ألمت بها، لنعلم أن هذه السعادة الغامرة لم تدم طويلاً إذ دخل البطل في صراع مع قوى أقسى وأشدّ بأساً أدت الى حدوث دمار تمثل في الموقف المناقض (وصف الطلل) المقدم في الأبيات الثلاثة الأولى من هنا يحصل تماسك الأبيات التسعة التي لا يمكن فصل أحدها عن الآخر إلا ونكون قد هدمنا البناء الفني لها. وكذلك لا يمكن تقديم أحد الأبيات أو تأخيرها عما سبقه أو عما يأتي بعده، إلا ونكون أحدثنا خللاً في العلاقات السببية، التي تقتضيها الضرورة الموضوعية للعناصر الدرامية التي كتفت لتلائم العمود الشعري، وتسمى هذه الروابط والعلاقات السببية حديثاً بمصطلح الحبكة^(٨٠٣) (Plote).

وكذلك الحال جاء بناء قصيدة نهشل بن حرّي التي تصور قلق الموت، إذ استعرض الشاعر الحدث الذي ولد الموقف المسبب للقلق وخلق الشعور بالتناقض الذي اختصره بالجملة (الأعمال الجليّة لا تخذ الإنسان)، بل تؤول به إلى الفناء شأنه شأن أي إنسان خسيس آخر، والذي ولد هذا الموقف حدث مقتل أخي الشاعر (مالك) الذي ذكر بموت آخرين مثله بالفروسية والكرم والأخلاق الحميدة. وقد كان الشاعر بارعاً في تقنيته الفنية لتصوير المواقف الدرامية، التي جوهرها هنا صراع الإنسان مع القدر، وتكمن براعة الشاعر في اختصار الحدث المحرك للصراع بثلاثة أبيات كما هو الحال في القصيدة السابقة، لأن وظيفة الحدث المحرك للصراع تكمن في إشعال الشرارة الأولى للصراع حسب، لذا ينبغي أن يكون قصيراً كالومضة، ليفسح المجال لتفصيلات الصراع اللاحقة التي يراد لها أن تنمو وتتعدّد وتصل إلى ذروة بتدرّج مترابط سببياً تقتضيه ضرورة العمل الفني، وتظهر الشرارة المؤجّجة للصراع في قول الشاعر:

ذكرتُ أخي المخول بعد يأس فهاج عليّ ذكراه اشتياقي

^(٨٠٣) الحبكة (plote): هي الحكاية أو القصة أو الخرافة التي تتضمنها المسرحية، وتنتج وحدتها من العلاقة الفردية والسببية بين أجزاء النص وإيجاد الأسباب بين مفردات الحدث، أو قيادة الحدث بشكل منطقي متسلسل ينظر: معجم مصطلحات الأدب: ٤١١.

فلا أنسى أخي ما دمت حيًّا وأخواني بأقريّة الغنّاق
فوارسنا بدار ذي قسّاءٍ وأيسار الهريّة والطراق^(٨٠٤)

هذه المعاني العامة لا تعني شيئاً ما لم يتم استحضار الصورة المشرقة لحياة الراحلين
لتحدث المفارقة بين ما آلو إليه من فناء، وما كان لهم من أثر حسن وأفعال سامية لم تستطع
إنقاذهم من يد القدر الغاشم، كي نأسى عليهم ونتعاطف معهم، وهنا يتطلب الأمر أن لا يكون
المشهد وصفيّاً ساكناً كما في المقدمة، بل يجب أن تكون متحركاً حياً، وذلك ما توفره الأفعال
المضارعة، يقول الشاعر:

يجرون الفصال إلى الندامى بروض الحزن من كنفي أفاق
ويغلون السبّاء إذا لقوه بربع الخيل والشوّل الحقائق
إذا اتصلوا وقالوا يال غرف وراحوا في المحبرة الرقاق
أجابك كل أروع شمريّ رخيّ البال منطلق الخناق^(٨٠٥)

نلاحظ حركة النص تتجسد بالأفعال المضارعة (يجرون، يغلون)، لم يقف الشعر عند
الماضي المستحضر بالأفعال المضارعة لتصوير الاسترجاع الفني، وإن استعمل تقنية لغوية
هي أداة الشرط (إذا) التي تستعمل لما يستقبل من الزمان في قول الشاعر: ((إذا
اتصلوا... أجابك)) البيتان.

ولما كانت نواة الحركة في النص تكمن في القلق، والقلق لا يصوّر إلا بالإلحاح على
عنصر المفارقة بين واقعين (واقع معيش وواقع متخيل)، لذا لم يطل الشاعر في تصوير
ماضي الراحلين حتى تجاوزه بأربعة أبيات ليفاجئنا بفعل الرحيل (مضوا). وهذه المفاجأة
تلائم تصوير الرحيل السريع لإسباغ الإيقاع الدرامي الذي تتنامى أحداثه بتسارع كلما نما
الحدث أو الحبكة. ويدل الفعل (مضوا) على الرحيل السريع بالقتل الذي هو حادث لحظي
ينقل الإنسان من النشاط العملي الخلاق إلى الهمود التام في لحظات تحدث هوة عميقة في
ذهن المتأمل بحادث الموت، وهكذا تنمو القصيدة على هذا الوتر الحساس حتى نهايتها، في
الوقت الذي يتشابك الحدث مع عنصر ثالث يصور الموت البطيء ألا وهو الشيخوخة أو
الهرم، الذي لا ينجو من سطوته الفارس المتمكن الذي لا تستطيع الفرسان أن تصرعه.

^(٨٠٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢٤.

^(٨٠٥) م: ١٥/٨.

ومن الملاحظ أيضاً في البناء الدرامي في الجملة الأدبية هو أنّ الشاعر استعمل حروف العطف (الفاء) الدالة على الترتيب بما يوحي بالتتابع السريع والترتيب، والتوافق بين الأحداث، وكذلك استعمل حرف العطف (الواو) بين الأفعال، ليوحي بمتابعة الشاعر لأحاسيسه، التي تترادف متناسقة ومرتبة لا يتقدم بعضها على بعض أو لا يتأخر إلا بحساب مضبوط بعلاقات بنائية متينة.

٤- التضمين:

التضمين قسمان؛ عروضي وبديعي^(٨٠٦)، فأما العروضي فهو: تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، وهو من عيوب الشعر عند القدماء؛ لأنهم اشترطوا أن يكون البيت الشعري تاماً بنفسه، مستقلاً عما قبله وبعده من الأبيات، فإذا اتصل لفظاً عدّ ذلك عيباً، وقد ضربوا لذلك مثلاً كقول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات وثقت لهم بحسن الظنّ مني^(٨٠٧)

وعلة هذا العيب تكمن في معارضة الوظيفة الصوتية للقافية، للترابط الدلالي في الجملة المقطوعة الخبر عندها؛ لأن المتلقي يستمتع بالتوقف عند صوت القافية، لكن القواعد لا تنطبق أحياناً على بلاغة المتكلمين التي غالباً ما تخضع لحيل فنية يجيدها البلغاء، ومثال ذلك ما ورد عند نهشل بن حري في قوله:

تهادين يوم البين كلّ تحية وكيف التهادي بالودادة بعدما
تفرقن عن أهوال أرض مريضة ترى لونها من المخافة أفتما^(٨٠٨)

نلاحظ أنّ تعلق القافية (بعدها) في الظرف المضاف إلى (ما) المصدرية، التي تتطلب الاتصال بالفعل (تفرق)، لم يأتِ نافراً بسبب استعمال الشاعر للأسلوب الاستفهامي بـ(كيف)، فضلاً عن أن الشاعر نفى المعنى الحاصل في شطر البيت وهو (تهادي

^(٨٠٦) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٧١/١.

^(٨٠٧) ديوان النابغة الذبياني: ١٢٧، ١٢٨؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٧١/١.

^(٨٠٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٦/٨، ٧؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧، ١٢٨.

التحايًا)، بالاستفهام الاستنكاري، وكل هذا حمل المتلقي على أن لا يتوقف عند القافية (بعدما)؛ لأنه ظلّ متلهفًا لإدراك معنى الاستنكار، الذي يتم في البيت اللاحق، في حين هذه التقفية لم تحصل في بيت النابغة المذكور، ذاك بأن النابغة أتم معنيين في الجملتين (وهم ردّوا الجفار) و(وهم أصحاب يوم عكاظ)، ثم استأنف كلاماً آخر يفصل فيه المعاني المذكورة سابقاً، ولو جاء حرف تعليل قبل (أنّ) لخفّ هذا القطع كما لو قال: (لأني)، ولكنه بدأ تفصيله بالحرف المشبه (أنّ) واسمه ضمير المتكلم، وهذه الصورة لا يحسن الوقوف عندها؛ لأنها شديدة التعلق بالخبر، الذي جاء في البيت اللاحق. ولما جاءت معانٍ تامة قبل القافية (إنّ واسمها) فإنّ المتلقي توقع الوقوف عند القافية، التي يأبى معناها النحوي الوقف. وبهذا جاءت قافية النابغة (إني) نافرة، وغير مستقرة حتى أصبح من المستحسن حذفها أو استبدالها بصفة تصف يوم عكاظ، كأن تكون هذه الصفة مأخوذة من (اليمن) مثلاً، إذ نلاحظ أن البديل المقترح لا يؤثر على المعنى، في حين تصبح الصياغة حسنة، فيما لو قال الشاعر هكذا:

وهم وردّوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ يُمن
شهدت لهم مواطن صادقات وثقت لهم بحسن الظنّ منّي

في حين لا يمكن حذف (بعدما) في بيت نهشل بن حرّي، ولا يستحسن استبداله بصفة أو غيرها، إلا نكون أحدثنا خللاً في المعنى والصياغة معاً.

أمّا التضمين البديعي فيعرّفه ابن رشيق بأن تقصد ((إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثيل))^(٨٠٩)، وهذا يسمى بـ(التضمين التام)؛ لأنه تمثّل باللفظ والمعنى، ومثال التضمين التام قول الشاعر:

أترك عارض وبنو عدي وتغرم دارم وهم برأء
كذاك الثور يضرب بالهراوى إذا ما عافت البقر الظماء^(٨١٠)

فأخذ المثل العربي القائل (كذاك الثور يضرب) لفظاً ومعنى من دون زيادة أو نقصان. وقد مرّ تفصيل ذلك في مصادر ثقافة الشاعر.

أما التضمين الفني الذي وصفه ابن رشيق بأنه يكون أجود أنواع التضمين فهو ((أنّ

^(٨٠٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٨٤/٢.

^(٨١٠) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

يتصرف الشاعر المضمّن وجه البيت المضمّن عن معنى قائله إلى معناه^(٨١١) الذي أراد
بمعنى أن عملية التضمين يجب أن تدخل النص المأخوذ في سياق بحيث يعطي معنىً جديداً
مضافاً لمعناه الأول السياقي الأصل. ومثاله قول الشاعر:

برجم قافٍ تخرج الخبء في الصفا وتنزل بيضات الأنوق من الوكر^(٨١٢)

فقد ضمن الشاعر معنى المثل القائل (أعز من بيضات الأنوق)، وهو مثل يضرب على
استحالة الوصول إلى الشيء، في حين جعل المعنى المتضمن الدال على قوة شاعريته يقلب
معنى المثل لغرض المبالغة في وصف شاعريته.

وقد توسع معنى التضمين فلم يعد مقتصرًا على الأخذ من الشعر خاصة، وإنما يمكن أن
يحدث بالاستفادة من الشعر والنثر على حدّ سواء، وكثيراً ما يضمّن الشعراء الأمثال والحكم
والأقوال المأثورة وغيرها في أشعارهم، والعبرة لا تكمن في الاكثار من هذه
التضمينات، ولكن العبرة تكمن في توظيف ما أخذه في سياق يجعله يكتسب معنىً جديداً غير
معناه الأول. وقد استوفي هذا الأمر في مبحث ثقافة الشاعر.

^(٨١١) العمدة في محاسن الشعر ونقده: ٨٥/٢.

^(٨١٢) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

الفصل السادس

البنية الهيكلية للقصيدة

١. المطلع.

٢. المقدمة.

(أ). المقدمة الطللية النسيبية.

(ب). المقدمة النسيبية المتصلة بالرحلة.

(ج). مقدمات الأرق.

٣. التخلص.

٤. الغرض.

٥. الخاتمة.

مدخل:

من اظهر ما يطالعنا في البناء الفني للقصيدة العربية القديمة قول ابن قتيبة: ((إن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع... وقدّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكفأة، وهزّه للسماح، وفضله على الأشباه، وصعّر في قدرها الجزيل...))^(٨١٣). وهذه المقولة تعدّ من بواكير الاحساس بتلاحم موضوعات القصيدة التي تتعدد فيها الأغراض ابتداء من الغرض الذاتي - الخاص - إلى التخلص منه للولوج إلى غرض القصيدة الاساس ،الذي كُتبت من اجله القصيدة، وهو المديح هنا، ومن مزايا هذه المقولة أنّها اهتمت ببناء القصيدة بوصفها كلا متماسكا، في حين جاءت الاحكام السابقة واللاحقة على ابن قتيبة مقتصرة على الجزئيات في الحديث على الابتداء والتخلص والمقطع^(٨١٤).

أمّا النقاد المحدثون فقد اقترن مفهوم البناء لديهم بدءا بما اسموه بـ(وحدة القصيدة)، التي

^(٨١٣) الشعر والشعراء: ٧٤/١، ٧٥.

^(٨١٤) ينظر: البيان والتبيين: ١١٢/١؛ عيار الشعر: ١٤٩ و ١٦٢، ١٦٣؛ كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: ٤٤٣؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٣١/١ وما بعدها.

قوامها)) التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة والفكرة^(٨١٥). ومن الدارسين من رأى البناء الفني متجسدا في الفكرة والصوت والموسيقى^(٨١٦)، أو في الموضوع والهيكل والتفاصيل والوزن^(٨١٧)، إلى غير ذلك من آراء، ولعل الرأي الذي يجمع هذه الآراء، هو الذي يشير إلى البناء العلائقي القائم على العلاقات بين العناصر، كل منها حاكم للآخر ومحكوم به^(٨١٨)؛ أي أنّ الأمر يتصل بدراسة العلاقات بين عناصر القصيدة المكونة لها، فضلا عن دراسة أقسامها.

ولما كان الباحث قد أفرد لدراسة الصور والموسيقى والاستعمال الشعري للغة فصول خاصة تفصل القول فيها، بقي إذن أن يخصص هذا الفصل لدراسة التأليف الهيكلي للقصيدة، الذي لا يخرج عن أقسامه المعهودة، وهي: المطلع، والمقدمة، والرحلة، والتخلص، والغرض، والخاتمة.

وهذا الهيكل ينطبق على أكثر القصائد المكتملة للشاعر قيد الدراسة، ذاك بأنّ الهيكل المشار إليه آنفاً، هو ما استقرت عليه القصيدة بوصفه انموذجا مفصلا ومستقرا إلى حدّ ما في معظم القصائد ذوات الفنية العالية، الصادقة التعبير. وقد نهج الشاعر نهشل بن حري نهج اسلافه من الشعراء الجاهليين؛ شكلا ومضمونا بسبب عوامل كثيرة قد أشرت إليها في هذه الدراسة، ولا حاجة لتكرارها التماسا للاختصار.

١- المطلع:

إنّ أوّل ما يقرع اسماع القراء أو المخاطبين هو المطلع، وقد يشتهر بعض الشعراء بحسن المطلع، قال ابن رشيق لبعض الحذاق بصناعة الشعر: ((لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأنّي... قرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح، [ويردف قائلا]: وقد صدق لأنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح))^(٨١٩).

وقد نظر ابن رشيق إلى المطلع بوصفه مفتاحا للقصيدة، حين نظر إلى ما يتضمنه

^(٨١٥) البناء الفني في القصيدة العربية، محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، (د.ت): ٤٥.

^(٨١٦) ينظر: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، بيروت، ١٩٨٠م: ١١٩.

^(٨١٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٤.

^(٨١٨) ينظر: الصورة والبناء الشعري: ١٩٠.

^(٨١٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢١٧/١.

من معنى يشفّ عما سيأتي منها لاحقاً، فضلاً عن الاعتناء بالشكل، وذلك بقوله: ((فإنّ الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء القصيدة، فإنّه أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أوّل وهلة))^(٨٢٠)، وذلك ما نجده في مطالع نهشل بن حري إذ يقول:

يخالجن اشطان الهوى كلّ وجهةٍ بذى السدر حتى خفت أن لن تريّما^(٨٢١)

نلاحظ أنّ الشاعر افتتح قصيدته بصور تجاذب وشائج المحبوبات على اشطان الهوى، أي حباله، وهي صورة لا تعبّر عن الحب؛ لأنّ حبل الهوى لا يتنازع عليه ولا يُجذب، فهو تعبير عن حال فوضى وصراع بين المحبوبات على شيء ما، وقد أخذ هذا الشيء اتجاهات متناقضة، لذا جاء العجز مصوراً حرقه الشاعر من أن عدم (التريم)، أي عدم الإقامة^(٨٢٢) في المكان والاستقرار، هو الذي يخشاه من هذا التجاذب.

وهذا مطلع وإن جاء في سياق النسيب، ولكنه يوحي بغرض القصيدة الاساس، وهو تصوير حال تفرق قومه، الذي يظهر جلياً في البيت العاشر من القصيدة،^(٨٢٣) إذ يقول:

فأصبح جمع القوم شتّى ولم يكن يفرّق إلا ذا زهاء عرمرما^(٨٢٤)

أي تشتت قومه نتيجة الصراعات الداخلية، وكانوا قبل حلول الفتن لا يفرّق صفوفهم إلا الجيش الضخم العرمرم في سوح القتال.

وفي قصيدة أخرى ربما أوحى لبعض الباحثين^(٨٢٥) بأنّها رثائية في رثاء اخيه (مالك) أو (المخوّل)، ولكّنى أجد أنّ مفتاحها يكمن في لفظة (اليأس) الواردة في المطلع القائل:

ذكرت أخي المخوّل بعد يأس فهاج عليّ ذكره اشتياقي^(٨٢٦)

إذ نلاحظ هنا أنّ ذكرى الأخ الراحل مجرد حافز خارجي ينتهي في المطلع لتبدأ رحلة

^(٨٢٠) م.ن: ٢١٨/١.

^(٨٢١) منتهى الطلب من اشعار العرب: ٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

^(٨٢٢) ينظر: لسان العرب، مادة (ريم): ١٩٤/٥.

^(٨٢٣) ينظر: القصيدة في منتهى الطلب من اشعار العرب: ٥/٨ - ١٠؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧-١٢٨.

^(٨٢٤) م.ن: ٧/٨؛ م.ن: ١٢٨.

^(٨٢٥) هكذا قال محمد المبارك، صاحب كتاب (منتهى الطلب في اشعار العرب)، وتابعه الدكتور حاتم صالح الضامن

في كتاب (عشرة شعراء مقلون). ينظر: منتهى الطلب من اشعار العرب: ١٥/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٨٢٦) م.ن: ١٥/٨؛ م.ن: ١٢٤.

الشاعر في قصيدته لتصوير قلق الموت، كما مرّ بنا ذلك سابقا.

ومن الملاحظ أنّ هذين المطلعين لم يعتن الشاعر بصياغتهما الشكلية من حيث اغنائهما بالمحسنات اللفظية والمعنوية، وجناس التصريع، ولعل سبب ذلك يرجع إلى شدة وطأة القلق (المضمون النفسي للنص)، الذي تضمنته القصيدة من جراء تفرق قومه بصراعات داخلية، وكذلك القلق من الموت، الذي رآه الشاعر قد نزل بأخيه وبآخرين من قومه الصلحاء، كما وصفهم الشاعر في قوله:

أناس صالحون نشأت فيهم فأودوا بعد ألفٍ واتساق
مضوا لسبيلهم ولبثت عنهم ولكن لا محالة من لحاق^(٨٢٧)

وهكذا آل بهم الموت إلى الفناء، وبهذا يتساوى الشجاع والجبان والحر والعبد والبخل والكريم والحبيب والبغيض إلى غير ذلك من الاضداد. ومثل ذلك يمكن أن يقال في مطلع قصيدة للشاعر، التي يقول فيها:

رأيتني ابنة الكلبى أقصر باظلي وكادت ندأى رائد الخيل تنزف^(٨٢٨)

الذي يصور فيها قلة الرزق، الذي هو قوام الكرم، وبهذا يصبح موضوع القصيدة الرئيس هجاء البخل بوصفه انموذجا اجتماعيا، وهنا يعقد الشاعر مقارنة بين البخل الذي هو مرض اجتماعي يعبر عن إمساك ما في اليد، وعدم الإنفاق بسبب الفقر الناتج من التعفف من نهب اموال الآخرين بالسطو المسلح والنهب والقتل بغير وجه حق. وهذا ما يرفضه الشاعر، ولعله في هذا نقد (للبخل) وللطمع. وقد وجّه الشاعر الانتقاد ضمنا لابنة الكلبى، التي يعتقد أنها زوجه بدلالة الاستهلال الحكائي بينهما في المقدمة والحوار اللاحق، والتعريض غير المباشر الموجه لها من خلال هجاء البخل؛ لأنّ البخل والطمع من صفات النساء، وهو لم يرغب - هنا - في تعرية زوجته مباشرة، وإما كان ذلك تلميحاً بهدف الإصلاح، كما هو الحال في حجاج حاتم الطائي مع زوجه، في محاولة حملها على الإجابة على سؤاله من خلال دعوتها إلى استقراء حال الكرماء، الذين لم يموتوا جوعا على مدى التاريخ، كذلك لم يخذل البخل صاحبه، يقول الشاعر:

^(٨٢٧) م.ن: ٢٦/٨؛ م.ن: ١٢١.

^(٨٢٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢١.

أريني جوادا مات هُزلاً لعنني أرى ما ترين أو بخيلاً مغلداً^(٨٢٩)
وهكذا يكون مطلع نهشل(رأتني ابنة الكلبي...) البيت، شبيهاً بالحكاية، لذا لم يعن الشاعر
به من ناحية الشكل، لأنّ حكاية ابنة الكلبي تعدّ مثيراً خارجياً للوصول إلى غرضه
الرئيس(النقد الاجتماعي)، وذلك سرعان ما ينتهي دورها في البيت الحوارى الآتي:

تقول ارتحل إن المكاسب جمّة فقلت لها إني امرؤ أتعفف^(٨٣٠)
وقد جاء وصف طول الليل في مطلع رثائيته لأخيه(مالك)، بأنّه كان طويلاً لا يكاد
يتلاشى فأصبح كليل التمام، وهو أطول ليل في السنة، ولعل صورة الليل الطويل المدلهم
جاءت معبرة عن(حالته النفسية المثقلة بالهموم والاحزان)، وهو يستقبل ذكرى أخيه
الشهيد(مالك بن حري)، إذ يقول:

تطاول هذا الليل ما كاد ينجلي كليل التمام ما يريدُ انصراما
فبتُ لذكرى مالك بكآبةٍ أورق من بعد العشاء نياما^(٨٣١)

وقد جاء هذا المطلع خالياً من المحسنات الشكلية، وهو وصف مباشر لطول الليل، ولكننا
نستشف فيه وطأة القلق النفسي، الذي يعتقد الباحث أنّه سبب رئيس في الضغط على
الشاعر، فادى ذلك إلى عدم ترك مجال للشاعر في التفكير والتأمل في تحسين نصه بالزخارف
الشكلية، التي يغلب فيها الشكل على المضمون، سواء كان مضموناً نفسياً أم غير نفسي، على
الرغم من مقدرته الفنية.

ولكن الشاعر في قصائد أخرى اعتنى بمطالعه من حيث المحسنات اللفظية ولاسيما
تزويدها بالجناس وبالتصريع، وذلك يظهر في قوله:

سمت لك حاجة من حبّ سلمى وصحبك بين عروى والطواح^(٨٣٢)
نلاحظ أنّه جانس بين لفظتي(سمت)و(سلمى)، وقد ظهرت مفردات بارزة في المطلع
مثل:(حاجة)و(صحبك)في سياقين عاطفيين مختلفين، إذ جاءت لفظة(حاجة)معبرة عن

^(٨٢٩) ديوان حاتم الطائي، حققه وقدم له: المحامي فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت ،
لبنان، ١٩٦٩م: ٧٤.

^(٨٣٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢١.

^(٨٣١) عشرة شعراء مقلون: ١٢٩.

^(٨٣٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٠/٨؛ م.ن: ١١١.

اللذة، في حين وردت لفظة (صحبك) في سياق الألم، بسبب بُعد الصحب (رهطه الاقربين)، وهنا يحصل توازن بين اللذة والألم، والمضمون الذي يوحي به هذا المطلع هو الاطمئنان الذي وفره بني سعد بن زيد مناة، وقد رمز لهم بـ(سلمى)، وهم أقارب بعيدون للشاعر، عندما فرّ إليهم من تهور بعض رجال رهطه المتهورين من بني قطن، الذين هم بين (عروى والطواح)، حين جدعوا أذن نهيك بن الحارث بن نهيك، ولعلمهم حاولوا التعدي على الشاعر لاستنكاره هذه الفعلة. والمهم هو أنّ التوازن العاطفي قد جعل الشاعر يلتفت إلى الاعتناء بشكل المطلع.

وكذلك يعبر غرض القصيدة الرئيس عن حالة التوازن النفسي، لأنّه يعبر عن حالة كانت معيشة سابقا ويريد إحياءها مرة أخرى في الحاضر، وهذا الاستقرار جعل الشاعر يعتني بمطلعه من جانبين؛ الأول: تجلّى في الشكل، والثاني: تجلّى في توازن المضمون بين شطري المطلع، يقول الشاعر:

أجْدَكْ شاقَّتْكَ الرسوم الدوارسُ بجنبِي قسا قد غيّرْتَهَا

فمن ناحية الشكل استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام الاستنكاري في قوله (أجْدَكْ)؛ أي أبجد منك؟ وهو استنكار للنزوع الفردي الذاتي بإزاء النزوع الاجتماعي، وفي هذا الاستنكار مساحة فنية، فضلا عن ورود الموسيقى التي تعبّر عن أعماق اللا شعور، وذلك بتكرار حرف الصفيّر (السين) الذي يعبر عن الوحشة والقلق اللا شعوري المسيطرين عليه؛ لأنّ الموسيقى تخاطب ما اسماه (ت.س. إليوت) (T.S. Eliote) بـ(الخيال السمعي) الذي يولد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين^(٨٣٤).

والمهم هو أنّ الشاعر قد اعتنى بمطالع قصائده شكلا في القصائد التي وجد فيها فرصة للتأمل الفني، في حين لم يعتن بشكل المطالع التي تعبّر عن القلق الحاد، لأنّ مضمون القلق مضمون نفسي ضاغط يعرقل التأمل في جلاء الشكل الفني والاهتمام بحسن الصياغة، التي هي هندسة فنية يتدخل في إنتاجها العقل الواعي بموازاة اللاوعي، وهذه النتيجة تنسجم مع طبيعة نهشل بن حري الشعرية، إذ أنّه لم يمتن الشعر كالشعراء الفحول الكبار أمثال: امرئ

(٨٣٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

(٨٣٤) ينظر: ت.س. إليوت، الشاعر الناقد، تأليف: ماثيسن، ترجمة: احسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٠م: ٤٠.

القيس والنابعة الذبياني من السابقين لشاعرنا مثلاً، وغيرهما من الشعراء المعاصرين له واللاحقين، الذين تفرغوا للشعر وقصروا عليه معظم اهتماماتهم، فجاءت صياغاتهم عالية الفن؛ لأنّ الشعر في أحد جوانبه ((صناعة وضرب من النسيج))^(٨٣٥)، كما يقول الجاحظ.

ولما كان نهشل بن حري لم يولّ جلّ اهتماماته للشعر؛ لذا جاءت استهلالاته في معظم قصائده غير معتن بها شكلاً على غرار الشعراء الكبار؛ لما للمطلع من تأثير بالغ على نفوس السامعين، ولكن الذي دأب عليه شاعرنا التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص^(٨٣٦) وإن فرط بالشكل، في حين تلافى الشاعر في بعض القصائد الأخرى هذا الخلل الفني.

٢- المقدمة:

المقدمة في الشعر العربي القديم ظاهرة بارزة، وقد تنوعت تبعاً لتفاصيل البيئة الطبيعية والاجتماعية، ولكنها عموماً ظلت منفذاً لحديث النفس في تأملها للماضي، واستحضار أحلام الشاعر الضائعة، التي جمعت بين النقيضين: البهجة والحزن، أو المتعة والألم، أو لنقل في شيء من الإجمال أنّ الشاعر في المقدمة يجمع بين أسباب الحياة والموت^(٨٣٧).

وقد أولى النقاد العرب القدامى المقدمة الطللية المرتبطة بالنسيب^(٨٣٨) اهتماماً كبيراً، لأنها معبرة عن ذاتية الشاعر وأصالته صورته المستمدة من أعماق اللاشعور المستوحى من طبيعة معاناته من الحياة الصحراوية وصراعاتها وقسوتها، حتى استقر هذا النمط العفوي منذ جيل الرواد استقراراً أتاح لمتأخري الشعراء استثمار هذه المقدمات للتعبير عن معاناتهم بشكل رمزي، على أنّ التعامل مع هذه المقدمات أو غيرها يبقى متعلقاً بالمستوى الإبداعي ((لتجربة الشاعر في تهيئة المستلزمات الفنية الملائمة لنمو الحدث الموضوعي

^(٨٣٥) الحيوان: ١٣٠/٢.

^(٨٣٦) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١،

١٩٩٣م: ٢٣.

^(٨٣٧) ينظر: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة: ٢٢.

^(٨٣٨) يميز الدكتور عز الدين اسماعيل بين الغزل والنسيب بقوله: ((إنّ الغزل حديث عن شعور البهجة والاستمتاع، في حين النسيب يجمع بين النقيضين البهجة والحزن... وقد جمع الشاعر الجاهلي بين هذين الشعورين في إطار واحد، هو ما نسميه بـ(النسيب)، أي: الحب المهدد بخطر رحيل المحبوبة)). م.ن: ٢١، ٢٢.

ومناخه النفسي المطلوب))^(٨٣٩)، وقد جاءت مقدمات النسيب معبرة عن هذا الاتجاه في شعر نهشل بن حري، وقد تميزت بنمط من الأداء الفني، لأنها تتضمن رموزاً فنية معبرة عن حقائق نفسية عميقة وخفية، قد فصلت القول فيها في مبحث الموضوعات في الشعر الذاتي والتأملي، ولكن يمكن دراستها من وجهة نظر فنية على النحو الآتي:

أ - المقدمة الطليّة النسيبية:

وتظهر تلك المقدمة في شعر نهشل بن حري في وصف الرسوم المندرسة، التي تصوّر معاناة الشاعر النفسية، كما في قوله:

أجْدَكْ شاقَّتْكَ الرسوم الدوارسُ بجنبي قساً قد غيّرَتها الروامسُ
فلم يبقَ منها غيرُ نُوي نباه من السيل العذاري العوانس
وموقد نيران كأنّ رسومها بحولين بالقاع الجديد الطيالسُ^(٨٤٠)

هذه الرسوم البالية تذكر بحبّ مفقود، إذ أعقبها الشاعر بذكر الليالي والمرأة الرمز (سلمى) فوصفها بأوصاف مستمدة من الواقع البيئي (البحري)، الذي يشير إلى أنّ بيئة الشاعر - كما يبدو - كانت الصحراء المطلة على الخليج العربي، لذلك جاء لديه الرمز موصوفاً بأوصاف البحر، يقول الشاعر:

ليالي إذ سلمى بهالك جارةٌ وإن لم يخبر بالفراق العواطسُ
ليالي سلمى درّة عند غائص تضيء لك الظلماء والليل دامسُ
تناولها في لجّة البحر بعدما رأى الموت ثمّ احتال حوت مغامسُ
فجاء بها يعطي المنى من ورائها ويأبى فيغليها على من يماكسُ^(٨٤١)

والذي يبدو أنّ ميل الشاعر نهشل بن حري إلى الترميز في تلك المقدمة كان تعبيراً عن الألم، وإنّ وجد في الرمزية راحة ولذة نفسيّتين يطمئن اليهما الشاعر في

^(٨٣٩) الشعر في وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري (ت ٢١٢ هـ)، دراسة فنية، رسالة دكتوراه، عبد الإله عبد الوهاب هادي العرداوي، جامعة الكوفة - كلية الآداب، (١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م): ١٤. (غير منشورة).

^(٨٤٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١١/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١١٩.

^(٨٤١) م.ن: ١١/٨؛ م.ن: ١١٩.

التعبير عن مشاعره الحبسية^(٨٤٢).

وبعد هذه المقدمة يخلص الشاعر إلى غرض الفخر، إذ يفخر بمآثر قومه من شجاعة وكرم ونحوهما من القيم العربية الاصيلية، التي تتحدى قسوة الحياة الصحراوية، وبذلك تكون (سلمى) رمزا لتلك المثل والقيم الاخلاقية الخالدة التي تهددها الحياة الواقعية بقسوتها، لذا كانت (سلمى) احسن من الروضة المخضرة، التي حمتها رماح الحرب؛ لأن سلمى هي رمز للطمأنينة الروحية، في حين تكون الروضة رمز للطمأنينة الجسدية؛ لأنها مصدر الغذاء حسب. ويبدو أن الشاعر قد هيأ لمقدمته تلك، كل اسباب فنه ومواهبه الإبداعية، إذ كان همه التغني بالرمز للتنفيس عن كربه، ولم يكن همه الأخبار، ولو كان همه الأخبار لما لجأ إلى الرمز الذي هو في كثير من الاحيان غامض.

ب - مقدمة النسيب المتصل بالرحلة:

ذكرت سابقا أن النسيب يعني الحب المهدد بالمخاطر، وهو بهذا المعنى يجمع بين البهجة والحزن، ولما كان الرحيل يدل على حياة غير مستقرة، لذا طغى الحزن على الرحلة في وصف المحبوبة الرمز، وتكون هذه المقدمة تمهيدا ذاتيا توحى بتفريق قومه بحروب أهلية وسط تشنجات قبلية مستمرة، إذ يقول الشاعر:

يخالجن اشطان الهوى كلّ وجهة	بذي السدر حتّى خفت أن لن تريّما
غرائر لم يتركّن للنفس إذ علوا	على الصهب تحدي السير روحا وأعظما
سراة الضحى ثمّ استمر حداتهم	على كلّ موار الملاطين أجزما ^(٨٤٣)
على كلّ حرّ اللون صافٍ نجاره	يواهبق جونا ذا عثانين مكرما
إذا اجتهد الركبان ذلتّ وسامحت	وإن قصّروا عاجوا سَماما مُخزّما
كأنّ ظباء السيّ أو عين عالج	على العير أو أبهى بهاء وافخما

^(٨٤٢) ينظر: المراثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان اسماعيل، بغداد، مطبعة الزهراء، ط ١، (١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م): ٢.

^(٨٤٣) المور: الذي يتحرك بتموّج، ينظر: لسان العرب، مادة (مور): ١٣/٢٢٠، الملاط: جانب السنام، وأراد هنا سلاسة العضدين في الحركة. ينظر: لسان العرب، مادة (ملط): ١٣/١٥٧، والخزم: حلقة تجعل في احد جانبي مشفر البعير. ينظر: لسان العرب، مادة (خزم): ٨٤/٤.

كَأَنَّ غَمَامَ الصَّيْفِ تَحْتَ خَدَّيْهَا جَلَا الْبَرْقُ عَنْ اعْطَافِهِ فَتَبَسَّمَا^(٨٤٤)
حتى ينتهي الشاعر إلى استنكار حالة تهادي التحايا بين المحبوبات بالود، بعدما
أذنت الحالة بالتفرق عن أهوال الأرض المريضة، التي سكن ريحها لشدة حرّها، يقول
الشاعر:

تهادين يوم البين كلَّ تحيّة وكيف التهادي بالودادة بعدما
تفرقن عن أهوال أرض مريضة ترى لونها من المخافة أقتما^(٨٤٥)
ومن هنا يخلص الشاعر إلى غرض القصيدة الرئيس، وهو تفرق قومة نتيجة الاقتتال
الداخلي، بقوله:

فأصبح جمع القوم شتى ولم يكن يفرق إلا ذا زهاء عرمرما^(٨٤٦)
وبعد أن علمنا حالة الشاعر النفسية المتسمة بالاضطراب نتيجة
التشنجات الداخلية لقومه، إذ راح يلوذ تحت رموز تنبئ بما يعتوره من
زخم نفسي متشنج قد ملأ شعاب نفسه وكما هو معلوم أنّ رمز المرأة
يخفف من آلام الشاعر وينفس همومه، ويؤدي به إلى السلوى والنسيان^(٨٤٧)، ولهذا جعل
من أبناء عمومته (سعد بن زيد مناة بن تميم) الذين لجأ إليهم رمزا للسلامة
— كما اسلفت — ومن قومه اصحاب الجناية (أهل الضرر) فعكف على
حزنه لعله يستطيع ((إذابة الواقع في الخيال والرمز))^(٨٤٨)، إذ لاحظ الشاعر
أنّ سلمى تمثل رمز القيم والمثل العليا بعدما آلمته وجرعته الويلات
(تماضر)، التي انسلخت من واقعها المثالي في الإلفة والمحبة والقوة لتصبح حلما
يصعب تحقيقه بعد الفرقة والتشردم. كل ذلك آل بالشاعر إلى معانقة حبّ مفقود أو مهدد
بالضياع.

^(٨٤٤) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧.

^(٨٤٥) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٧، ١٢٨.

^(٨٤٦) م.ن: ٦/٨، ٧؛ م.ن: ١٢٨.

^(٨٤٧) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار الجيل،

بيروت، لبنان، ط٢، (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م): ٨٠.

^(٨٤٨) تاريخ الادب العربي: بلاشير: ٢/٢٢٦.

ج - مقدمات الأرق:

تعبّر هذه المقدمات عن وصف حالة التحسر على شيء فات ولم يرَ فيه الشاعر امكانية لعودة ثانية، كما هو الحال في موت أخيه، يقول الشاعر:

تطاول هذا الليل ما كاد ينجلي كليل التمام ما يريد انصراما
فبتُ لذكرى مالك بكآبة أورق من بعد العشاء نياما
أبى جزعي في مالك غير ذكره فلا تعذّليني إن جزعت أماما^(٨٤٩)

ومقدمة الأرق في الرثاء واضحة الدلالة، ولكن الأرق المتصل بالفخر، الذي يشير إلى امجاد القبيلة وبطولاتها ومآثرها لا تدرك أبعاده النفسية، وذلك يظهر في قول الشاعر:

أرقت لبرق بالعراق وصحبتني بجبر وما طيات قومي من حجر
وميض كأنّ الربط في جراته إذا انشّق في غرّ غواربه زهر
كما رمحت بلقاء تحمي فلوها دجوجية المتنين واضحة الخصر
شموس أتها الخيل من كلّ جانب بمرج فراتي تحوم على مهر^(٨٥٠)

يبدو أنّ الشاعر في مقدمته تلك كان قد انبثق احساسه بالبرق الذي يعني التهديد والوعيد^(٨٥١)، الذي تعرض له قومه إبان الاضطراب السياسي في عهد خلافة الإمام علي □ من أهل الشام لأنّ قبيلته جزء من العراق، مما دعا الشاعر إلى الفخر القبلي، وذلك الفخر كان يشوبه النصح والارشاد والوعظ لقومه، الذين اعترتهم حالة من الفوضى والاضطراب نتيجة اعتزالهم حرب الجمل، ثم شاركتهم في معركة صفين، وقد اشرت إلى ذلك سابقا.

وإذا علمنا أن هذه المقدمة تتصل بالفخر، فما علاقة الفخر بالأرق، الذي يمتد في تلك القصيدة إلى خمسة وأربعين بيتاً؟ الجواب يمكن في ملاحظة هذا الفخر أنّه جاء في اطار النصح والارشاد، وهذا النصح هو غرض القصيدة الرئيس، ولكن الشاعر لم يفصل قوله فيه إلا لأنه احسّ بثقل النصح على مسامع قومه، فعدل إلى الفخر بدلا من النصح

^(٨٤٩) عشرة شعراء مقتولون: ١٢٩.

^(٨٥٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ م.ن: ١١٧.

^(٨٥١) ينظر: لسان العرب، مادة، (برق): ٣٨١/١.

والارشاد كي لا يشعرهم بالصغار، ولو كان هذا النصح وارد من افراد العشيرة المتميزين، لذا اسمعهم الشاعر ما يحبون أن يسمعه، وهو تعداد المآثر والبطولات والأيام التي مثلت قبيلة دارم التميمية حتى وصل بهم الأمر الى التماذي والزهو والعزة بالنفس وتلك عوامل تنذر بالانحلال والتشرذم والانهيال، لذا جاء الفخر مؤطرا بما يشير إلى النصح والارشاد في معظم ابيات تلك القصيدة بصورة غير مباشرة، قد تصل إلى مستوى التصريح الذي يمتزج فيه اللوم بالحب بقوله:

لويت لهم في الصدر مني نصيحة وودوا كما تلوى اليدان إلى النحر^(٨٥٢)

وينتهي الغرض الرئيس للقصيدة بقوله:

إذا نهشل ثابت إليّ فما بنا إلى احد إلا إلى الله من فقر^(٨٥٣)

٣ - التخلص:

يؤلف التخلص ركنا مهما في البناء الشعري، فالشاعر الذي يحسن الانتقال من موضوع إلى آخر من دون خلل أو عيب يذكر ويجعل معانيه تنساب والفاظه تتواشج هو الشاعر المجيد بحيث لا يشعر السامع بالنقلة الحاصلة بين موضوعاته، إذ يجد نفسه في موضوع هو جزء من سابقه، بل هو امتداد له، وقد اسماه بعض النقاد والقدامى بـ((حسن الخروج))^(٨٥٤) من معنى إلى معنى.

وتابع الدارسون ذلك المذهب فأسموه بـ((حسن التخلص))، وهو الذي تتجلى فيه براعة الشاعر ضمن مواقف ثلاثة مهمة في القصيدة يسعى بها إلى استمالة الاسماع للصغاء، يقول القاضي الجرجاني (ت ٣٦٦هـ): ((الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور وتستميلهم إلى الاصغاء))^(٨٥٥) والخروج ((إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح وغيره بلطف))^(٨٥٦)، وأولى

^(٨٥٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٤/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٧.

^(٨٥٣) م.ن: ٤١/٨؛ م.ن: ١١٨.

^(٨٥٤) ينظر: البديع، عبد الله بن المعتز، طبعة كراشكوفسكي، لندن، ١٩٣٠م: ٦٠؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٣٤/١.

^(٨٥٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨.

الشعر بأن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه^(٨٥٧) منتقلاً بين الأغراض المختلفة بمرونة.

ولما كانت قصائد نهشل بن حري نمطية البناء على الطريقة الجاهلية، التي تتعدد الأغراض فيها، فقد اتخذ الشاعر من الحوار وسيلة يتخلص بها من المقدمة إلى غرض القصيدة الرئيس، ففي قصيدته الفائية نلاحظه يجري حواراً بينه وبين (ابنة الكلبي)، التي كانت تحثه على السعي إلى كسب الرزق بأي طريقة كانت فيرد عليها الشاعر بقوله:

تقول ارتحل إن المكاسب جمّة فقلت لها إني امرؤ اتعفف^(٨٥٨)

ومن هنا يخلص الشاعر إلى معنى اجتماعي نبيل وهو بيان طريق جمع المال بالعفة التي هي طريق الله تعالى، لا بالعدوان والسطو ولا بالبخل والاقتار، إذ يقول الشاعر:

وأرجو عطاء الله من كلّ جانب وينفغي المال الذي اتسخف
وأبغض إرقاصاً إلى ربّ داره لئيم له كتانتان ومطرف^(٨٥٩)

وكذلك يستعمل الحوار للتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس في مرثيته لأخيه مالك، ويجري الحوار بينه وبين عاذلته (أمامة) التي عذلته على شدة جزعه لفقد أخيه، ولكن جزعه هذا لا يمنعه من ذكر أخيه والبكاء عليه وذكر خصاله الحميدة، ومآثره ومواقفه البطولية، بقوله:

أبى جزعي في مالك غير ذكره فلا تعذّليني إن جزعتُ أماما^(٨٦٠)

فينتقل الشاعر من مقدمة الأرق والحزن إلى البكاء على أخيه وتعداد مناقبه في بيت حكمة، إذ يقول:

^(٨٥٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٣٤/١.

^(٨٥٧) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٣٧/١.

^(٨٥٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٦/٨؛ عشرة شعراء مقتولون: ١٢١.

^(٨٥٩) م.ن: ٢٦/٨، ٢٧؛ م.ن: ١٢١.

^(٨٦٠) م.ن: ٢٦/٨؛ م.ن: ١٢١.

فقل للذي يبدي الشماتة جاهدا سيأتيك كأسٌ أنت لا بدّ شاربه
أخٌ ماجد لم يخزني يوم مشهد كما سيف عمرو لم تخنه
وكذلك ينتقل الشاعر مما يؤهم بأنه رثاء إلى غرض القصيدة الرئيس وهو قلق الموت في بيت يتضمن الحوار والحكمة يقول:

أرى الدنيا ونحن نعيث فيها موليّة تهياً لانطلاق
أعاذل قد بقيت بقاء نفس وما حيّ على الدنيا بيباق^(٨٦٢)
وينتقل الشاعر من غرض النسيب إلى الفخر عن طريق المفاضلة بين سلمى وملكيّة قومه، التي هي قوام الكرم والمنعة والقوة، فيجد أن سلمى أحسن من الملكية المادية؛ لأنّ سلمى رمز للروح والملكية رمز للجسد، ولكن لا مناص من الانتقال إلى الوصف المادي في الفخر، بعد أن فرغ من وصف رمزه الروحي (سلمى)، وهذا التخلص من أحسن التخلصات في شعر نهشل بن حري، لأنّ المفاضلة تجمع بين الطرفين في الصفات مع تفاوت تلك الصفات في الدرجة الأولى، ومن هنا يتداخل الغرضان في نسيج واحد، بقوله:

وما روضة من بطن فلج تعاونت لها بالربيع المدجنات الرواجسُ
حمتها رماح الحرب واعتمّ نبتها وأعشب ميثُ الجانبين الروائسُ
بأحسن من سلمى غداة انبرى لنا بذات الأزاء المرشقات الاوانس
نواعم لا يسألنّ حيّا ببثه عليهن حلي كامل وملابس
لنا إبل لم نكتسبها بغدرة ولم يغن مولاها السنون الاحامسُ
نحلّنها عن جارنا وشريبننا وإنّ اصبحتنا وهي عوج خوامس^(٨٦٣)

ومن التخلصات التي ترى أوّل وهلة أنّها منقطعة وغير سلسة ما يظهر في قوله:

بأحسن من تماضر يوم قامت تودعنا لبين فانسراح
ألا أبلغ بني قطن رسولا كلام أخ يعاتب غير لاح^(٨٦٤)

(٨٦١) عشرة شعراء مقلون: ١٠٩.

(٨٦٢) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٦/٨؛ م.ن: ١٢٤.

(٨٦٣) م.ن: ١٢/٨؛ م.ن: ١١٩.

(٨٦٤) م.ن: ٢٢/٨؛ م.ن: ١١١.

لكن تحليل النص الذي يؤكد الافتراض بأن (سلمى) رمز كنائي يعبر عن سعد بن زيد مناة الذين لجأ اليهم بسبب عدوان رهطه بني قطن على نهيك وقطع أذنه، ولعلمهم عدوا على الشاعر ففرّ منهم، فقد رمز لهم الشاعر بـ (تماضر)، كما مر علينا ذلك سابقا، ومن هنا يظهر حسن التخلص من النسب الرمزي بـ (تماضر) التي هي رمز لقومه الأقربين، وقد ودعته طائفة منهم خوفا عليه من عدوان طائفة أخرى، ولما كان ميله لهم قويا ومتواصلا، جاءت صورة البلاغ والرسول في الانتقال التي لم تصبح غريبة بعد فهم الكنايات والرموز السابقة على هذه الانتقال المباشرة.

وخلاصة القول إنّ تخلصات الشاعر كانت فنية سلسلة تشدّ اجزاء اللوحات الفنية بعضها ببعض، وتزيد في تماسك القصيدة بوصفها كلاً متماسكا يعبر عن تجربة متصلة، ولم يتكئ الشاعر في انتقالاته على أدوات تشعر بالوقوف بين موضوعاته الجزئية التي طرقها ضمن القصيدة الواحدة بمرتكزات لفظية جاهزة تستمد من خارج العملية الشعرية كما كان يفعل الشاعر الجاهلي باعتماد اللفظ (دع ذا) و (عد عن ذا) ^(٨٦٥)، وغيرها من الألفاظ، على الرغم من استفادة الشاعر الإسلامي من هذا الموروث ولكن بطريقة ممهد لها، وبعد ذلك يتم الانتقال إلى الفكرة (القضية) ^(٨٦٦).

٤ - الغرض.

يعدّ الغرض مرحلة مهمة من مراحل القصيدة؛ لأنّه الباعث الأساس الذي أثار الشاعر لكتابة قصيدته، ويؤلف الغرض المحور الموضوعي للقصيدة، لذا يكون واضحا ومفهوما لدى المتلقي؛ لأنّه غالبا لا يتضمن رموزا وكنايات وأبعادا نفسية عميقة تحتاج إلى بعد نظر وتأويل، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر نهشل بن حري:

فأصبح جمع القوم شتى ولم يكن يفرق إلا ذا زهاء عرمرما

^(٨٦٥) ينظر: عيار الشعر: ١٤٩ و ١٥٧؛ حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م: ٢١٥/١ و ٢١٨.

^(٨٦٦) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، (١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م): ١٠٨.

كَأَنَّ بَوَادِيَهُمْ هَلَالُ بَنٍ عَامِرٍ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا حَمِيمًا أَوْ ابْنَمَا
كَمَا انشَقَّ وَادٍ شَعْبَتَيْنِ كَلَاهُمَا يِعَارِضُ عَرْنِينَا مِنْ الرَّمْلِ
وكذلك الحال في خلوصه من النسب الذي شَبَّه به (سلمى) (بـ) الدرّة) الثمينة التي تنافس
عليها التجار في المماكسة، إذ كان صاحبها يغليها على المماكس، يقول الشاعر:

فَجَاءَ بِهَا يَعْطِي الْمَنَى مِنْ وَرَائِهَا وَيَأْبَى فَيَغْلِيهَا عَلَى مَنْ يَمَاسُ
إِذَا صَدَّ عَنْهَا تَاجِرٌ جَاءَ تَاجِرٌ مِنْ الْعَجْمِ مَخْشَى عَلَيْهِ النَّقَارِسُ
يسومونه خلد الحياة ودونها بِرُوجِ الرِّخَامِ وَالْأَسْوَدِ
ثم ينتقل الشاعر إلى غرض القصيدة الرئيس وهو التباهي والاعتزاز بالأموال التي
كانت تقدرها العرب وهي (الإبل)؛ لأنها مصدر قوتهم على مختلف الصعد من الكرم والتنقل
والقتال^(٨٦٩)، يقول الشاعر:

لَنَا أَبْلٌ لَمْ نَكْتَسِبْهَا بِغُدْرَةٍ وَلَمْ يَغْنِ مَوْلَاهَا السَّنُونُ الْإِحَامِسُ
نَحَلَّتْهَا عَنْ جَارِنَا وَشَرِينَا وَإِنْ صَبَّحْنَا وَهِيَ عَوَجُ خَوَامِسُ
ويحبسها في كل يوم كراهة وَلِلْحَقِّ فِي مَالِ الْكَرِيمِ مُحَابِسُ^(٨٧٠)
وقد يكون الرثاء مقدمة لغرض الشاعر الرئيس الذي يسعى إليه؛ لأنّ الرثاء
معبر عن حادثة الموت التي تقلق رقيق الإيمان بحياة أخرى، ولعل حادثة الموت
تقلق حتى المؤمن، لأته - أي: الموت - غالبا ما يجهز على فريسته غفلة، لذلك تشعر
الذات الانسانية باخفاق تحقيق طموحاتها وآمالها المشروعة، وبهذا
يكون قلق الموت مشروعا، بيد أنّ نظرة الموت لدى شاعرنا لم تكن
كذلك فكان قلقه وجوديا اقرب إلى مشاعر غير المؤمن بحياة ما بعد
الموت، يقول الشاعر:

^(٨٦٧) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٧/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٨.

^(٨٦٨) م.ن: ١٢/٨؛ م.ن: ١١٩.

^(٨٦٩) من أيام العرب التي اشركوا الإبل فيها يوم (الزوبرين) بين بكر بن وائل وتميم، إذ عقلت
تميم (بعيرين) وجللوهما وقالوا: لا نفرّ حتى يفرّ هذان البعيران. ينظر: الكامل في التاريخ: ١/٢٥٦.

^(٨٧٠) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٢/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٩.

أرى الدنيا ونحن نعيث فيها موليّة تهيّأ لانطلاق
أعاذل قد بقيت بقاء نفس وما حيّ على الدنيا بيباق
كأنّ الشيب والاحداث تجري إلى نفس الفتى فرسا سباق^(٨٧١)

وأخيرا أشير إلى أنني درستُ الغرض الشعري بشيء من التفصيل في الدراسة الموضوعية من هذا البحث، فلا حاجة للتوسع به أكثر مما ذكرتُ.

٥ - الخاتمة:

إنّ لخاتمة القصيدة أثرا كبيرا ووقعا خاصا في نفس المتلقي، ذاك بأنّها المعنى الأخير من القصيدة الذي يقرع الاسماع ويستقر في الاذهان والنفوس ((فينبغي أن يكون آخر بيت القصيدة أجود بيت فيها، وادخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها))^(٨٧٢)، وامثلة ذلك كثيرة في الشعر العربي، وقد دأب الشعراء على ختم قصائدهم بالحكم والأمثال المقتبسة من واقع الحياة الاجتماعية، وقد نهج الشاعر نهشل بن حري هذا النهج، ويظهر ذلك في قوله:

فمن يعمل إلينا فرض صدق على حين التكشف والشياع
يجده حين يكشف عن ثراه كذخر السمن في الأدم الصحاح
ومن يعمل بغشّ لا يضرنا وتأخذه الدوائر بالجنّاح^(٨٧٣)
ومثال ما ختمه بالمثل العربي القائل: ((أعزّ من بيضات الانوق))، وهو يفخر بنفسه، قوله:

وقد علمت جمخ القبائل أنني إذا ما رميتُ القوم أسمع ذا الوقر
برجم قوفٍ تخرج الخبء في الصفا وتنزل بيضات الانوق من
ويختم الشاعر قصيدة أخرى التي موضوعها قلق الموت باستفهام يثير سؤالا بعد أنّ صورّ أنّ الموت لا محالة منه، فهو جار على الإنسان؛ إمّا بالحوادث وإمّا بالشيخوخة، فهما كفرسي سباق أيّهما سبق فالإنسان هو الخاسر، فإذا نجا الاسد والبطل^(٨٧٤) من القتل بالحوادث

^(٨٧١) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٦/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٤.

^(٨٧٢) كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: ٤٤٣.

^(٨٧٣) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٢٤/٨، ٢٥؛ عشرة شعراء مقلون: ١١٢.

^(٨٧٤) م.ن: ٤١/٨، ٤٢؛ م.ن: ١١٨.

^(٨٧٥) ينظر الابيات من (٣٠ إلى ٣٣) وهي الابيات التي تعرض لوحة شجاعة الاسد والبطل اللذين لا يقهران ولكن تفنيهما الشيخوخة، وذلك في: منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

فإنهما لا ينجوان من الموت بالشيخوخة، يقول الشاعر:

فذلك إن تخطّاه المنايا فكيف يقيه طول الدهر واق^(٨٧٦)

والاستفهام بطبيعته دعوة الآخر للمشاركة بإيجاد الحل، ولكن لا حلّ لهذه المعضلة الوجودية المستعصية (الشيخوخة والهرم) المؤديين إلى الفناء، ولذا يكون هذا السؤال باعثاً على التأمل بهذه المشكلة، وتصبح هذه الخاتمة من الخواتيم التأملية ذات الرؤية العميقة التأثير.

ومن النهايات التأملية التي ختم الشاعر بها قصيدته الرثائية لكثير بن الصلت الكندي، التي استعمل فيها الشاعر أسلوب التمني بـ(ليت) الذي يستعمل في طلب المستحيل وغير الممكن، إذ يقول:

فليت المطايا كنّ عرين بعده ولم تطلب الحاجات بعد كثير^(٨٧٧)

إذ اعتمد الشاعر أسلوب التمني بـ(ليت) في سياق نفي الكرم بعد غياب المرثي، لغرض المبالغة في كرمه بطريقة غير مباشرة، وقد صرح باسم الممدوح وجعله بارزاً، إذ أقام على اسمه قافية القصيدة برمتها، وذلك لقرع الأسماع بما هو مؤثر ومكثف للمضامين العميقة التي تحدّد أبعاد الشخصية المرثية؛ الاجتماعية والنفسية، فضلاً عن شدة الحزن واللوعة على فقد المرثي؛ لأنّه أخلّ بأهمّ قيمة من قيم العرب وهي الكرم الذي بلغ المرثي فيه الغاية والمنتهى في نظر الشاعر.

وقد ختم الشاعر قصيدته الفائية بصورة فنية تشبيهية، التي كان موضوعها يدور حول ترسيخ الخلق العربي الرفيع، ونبذ الأخلاق المخلّة به، فعّد الشاعر الاخلاق الحميدة منبع الحق، وما سواها هو الباطل، فختم قصيدته بهذا المعنى إذ يقول:

وقوم تمنوا باطلا فرددتهم وإن حرفوا أنيابهم وتلهفوا

إذا ما تمنوا منية كنت بينهم وبين المنى مثل الشجا يُتحرّف^(٨٧٨)
وهذه الخاتمة وإن جاءت موفقة في كونها تعرض المعاني الانسانية العامة، إلا أنّ

^(٨٧٦) منتهى الطلب من أشعار العرب: ١٩/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٥.

^(٨٧٧) م.ن: ١١٦.

^(٨٧٨) منتهى الطلب من أشعار العرب: ٣٣/٨؛ عشرة شعراء مقلون: ١٢٣.

اسلوبها لا يوحي بكونها خاتمة، وذلك لاستعمال الاداة (رُبّ) التي غالبا ما تستعمل لبدء حدث نادر الوقوع، وهذا يتطلب من الشاعر بسط فكرة الحدث، إذ لا يمكن عدّها خاتمة صالحة؛ لأنّ قول الشاعر هنا ((يشعر القارئ أنّ للكلام بقية، وللوصف تنمة، فالسياق يقتضي ملء الصورة التي رسمها))^(٨٧٩) الشاعر، وكانت رؤية الشاعر لقومه منبثقة من (الأنبا) وكأنّ القضية أصبحت شخصية غير معبرة عن قيم اجتماعية إنسانية عامة، بمعنى أنّ مضمونها أصبح فرديا حسب.

والمهم أنّ الشاعر قد أجاد في معظم خواتيم قصائده؛ لأنّه ضمنها ما هو إنساني عام بالحكمة والمثل والمبالغة في إعلاء الشأن للقيم العربية الأصيلة، وإنّ من شأن هذه الخواتيم بوصفها إنسانية أن تعلق في ذهن المتلقي، وتلخص المواقف في موقف عام يكتف معانيها ويجعلها غنية بالمضامين، تامة الصياغة معبرة ومؤثرة.

(٨٧٩) الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه: ١٤٢.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة الممتعة في شعر نهشل بن حري، توصل البحث إلى جملة من النتائج التي يمكن ادراج أهمها في نقاط على النحو الآتي:

٣. ينحدر الشاعر نهشل بن حري من أسرة ذات مكانة أدبية واجتماعية، فأبوه حريّ شاعر مذكور، وجده ضمرة بن ضمرة شاعر أيضاً، وهو من البلغاء ذائعي الصيت، إذ قال فيه النعمان بن المنذر قولته المشهورة: ((تسمع بالمعيدي لا أن تراه)) فذهبت مثلاً، وذلك بعد أن قال المثل الشهير: ((المرء بأصغريه؛ قلبه ولسانه، إذا نطق نطق ببيان، وإذا صال صال بجنان)). وقد ورث الشاعر نهشل بن حري تلك المكانة الاجتماعية والأدبية أبا عن جد، فكان شريفاً من أشرف قومه وشاعراً وفيّاً ليقم قبيلته ممجداً أيامها ومدافعاً عن مكانتها ومتأسياً على ملامح الضعف فيها، ولعله ساد قومه بعد أبيه، فكانت اهتماماته بشؤون القبيلة من الأسباب الرئيسة التي منعتَه من أن يرى النبي G بعد إسلامه، وهو دليل على ضعف الوازع الديني لديه مقابل الوازع القبلي.

٤. استقى الشاعر ثقافته من الموروث القيمي الجاهلي شأنه شأن شعراء جيله الذين لم ينصهروا بالحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام الحنيف ولاسيما حلوله لقضايا الوجود التي كانت معلقة كقضية الخلود والشهادة وغيرها من الغيبيات، لذا جاءت مضامين شعره مفعمة بالفخر القبلي والكرم المتصل بالخمير، والتباهي بمظاهر التسلط والقوة وغيرها من المظاهر القبلية الجاهلية، فضلاً عن المضامين النفسية غير الشعورية للمقدمات الطللية، والجزع من موت أخ في معركة صفين كان حاملاً لواء بني حنظلة إلى جانب الإمام علي □، وهو يعد شهيداً من منظور إسلامي، على الرغم من اعلائه لبعض القيم الأخلاقية التي كانت تنظم المجتمع الجاهلي وقد أقرها الإسلام بوصفها قيماً إنسانية حميدة، كلّ ذلك يعد من مصادر ثقافة الشاعر التي ورثها من العصور السابقة للإسلام.

وقد تأثر الشاعر بالموروث الأدبي الجاهلي واستثمر القيم الفنية الراسخة التي طبعت الذوق العربي بطابعها، ولاسيما المقدمات الطللية ورموزها التي تأسى بها على ما فاتته من

الماضي السعيد، لذا نجد عنده تضمينات من امرئ القيس وطرفة بن العبد والمرقش الأكبر وعمر بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الجاهليين.

وكذلك ضمّن شعره شيئاً من الموروث النثري وبخاصة الأمثال العربية، ولعل الإشارات الدينية في شعره لم تكن واضحة المعالم، إذ استعملها استعمال الجاهليين لها، لذا لا يمكن أن نصنفها بأنها إسلامية بحتة، كما هو الحال لدى شعراء الرسول G، وعليه فإنّ هذه الإشارات تعد من قبيل القيم الجاهلية التي أقرها الإسلام كونها إنسانية عامه ألقت إرهاصات لمرحلة نزول الوحي.

٣. مكانته الأدبية:

وضع ابن سلام الشاعر في صدارة الطبقة الإسلامية الرابعة، ولعل سبب تأخيره إلى هذه الطبقة يرجع إلى كونه لم يمتحن الشعر كامرئ القيس وحسان بن ثابت وغيرهما، إنما كان شاعراً فارساً وسيد قومه، لذا جاء شعره منسجماً مع مكانته الاجتماعية يفيض بالفخر القبلي وبالحكمة، ولعل سبب سقوط بعض شعره يرجع إلى هذا السبب لأنه ذو نزعة جزئية، في حين حفظ الرواة قصائده ذوات النزعة الإنسانية العامة على قلتها. ولم يقتصر ابداع الشاعر على الشعر حسب، بل تجلت موهبته في الخطابة ايضاً. وقد وثقت له خطبة في الملحق.

٤. أغراض الشاعر:

طرق الشاعر أغلب الأغراض الشعرية القديمة من شعر وجداني وفخر ورثاء وحماسة وهجاء ومديح وغيرها، إلا أن الشعر الوجداني احتل الصدارة من بين هذه الأغراض بما يشتمل على شعر الشكوى والنسيب المعبر عن الإحساس بالتناقض العام للحياة العربية، والشعر التأملّي الذي يظهر في أبسط صوره بشعر الحكم والأمثال، انتقالاتاً إلى شعر القلق من الموت، ولعل صدارة هذا الغرض فضلاً عن الهجاء الذي ارتقى به الشاعر إلى مستوى الهجاء الاجتماعي هما الجديران بالاهتمام من بين الأغراض التقليدية الأخرى، إذ عبّر فيهما الشاعر عن رؤية عميقة للحياة والقيم الإنسانية، في حين لم يخرج بالأغراض الأخرى عن الرؤية التقليدية السائدة.

٥. أساليب الشاعر الفنية:

أ - استثمر الشاعر طاقات اللغة استثمار الشاعر المطبوع الذي لا نجد تكلفا في صناعته الفنية فقد استعمل الوزن الطويل في الأغراض الجدية كالفخر والمديح والثناء والهجاء وقد بلغت نسبة استعمال هذا البحر ٧٣,٩% من مجموعة البحور المستعملة، وهي نسبة قريبة إلى استعمال شعراء العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، إذ نظم على هذا البحر بما يقرب من ثلثي الشعر العربي، علما أن الشاعر نهشل بن حري لم يعرف البحور الخليلية إلا عن طريق الإحساس العفوي الفطري، كذلك استعمل القافية الأكثر دورانا في الشعر العربي من الحروف الذلقية (راء، لام، نون)، والحروف الشفوية (فاء، باء،ميم) بنسبة ٧١,٦% من حروف الروي الإجمالية المستعملة في شعره، فضلا عن استعمال المحسنات اللفظية (الجناس، والتصريع، والتكرار الصوتي) بأسلوب سلس غير متكلف.

ب - تدل الصورة الفنية على جانب آخر مهم من العملية الإبداعية، وقد استمد الشاعر أغلب صورته الفنية من الخيال الخلاق والواقع، وقليل ما استمدّها من الموروث الأدبي الشعري، وهذا يعني أن للشاعر صوته الخاص المتميز في تصوير المعاني المتفردة الذي يميزه من غيره من الشعراء، وقد تنوعت صورته الفنية فكانت الصورة البيانية تؤلف نصيبا كبيرا من صورته ابتداء من التشبيه الأكثر دورانا في شعره شأنه شأن شعر الشعراء الجاهليين ووارثيهم من أغلب شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، تليها الصورة الاستعارية فالكنائية فالصورة الرمزية الكنائية.

وللصور الحسية نصيب آخر في شعر نهشل بن حري إذ ظهرت لديه صور تدخل في تأليفها الحواس الخمس وأهمها البصر والسمع، في حين قلت الصور الذوقية واللمسية والشمية تبعا لسعة مدركات كلّ حاسة.

ج - أمّا الاستعمال الشعري للغة على مستوى المفردة، والجملة في سياقها التأليفي فإن الشاعر استعمل مفردات الشجر وألفاظ البحر وألفاظ حيوان الصحراء وغيرها من الألفاظ استعمالا شعريا يجسد ذاتية التعبير، الذي أصبحت فيه المفردات تشير إلى واقع فني مغاير للواقع المنتزع منه، ومن هنا تظهر أصالة التعبير في المفردات المغرقة بالحسية التي كثيرا ما يلجأ إليها شعراء ذلك العصر، فهي مادته الأساس، لكن الشاعر المطبوع هو الذي يسبغ

الجانب الروحي(العواطف والأفكار)على الجانب الحسي ليحرف معانيها باتجاه الاستعمال الشعري المتميز للغة.ولكن الشاعر في أماكن أخرى أثقل شعره بالمفردات التي لم يستطع زحزحتها عن معانيها العرفية،مثل أوصاف الخيل والإبل والسلاح ،وأسماء الأماكن ذوات الوقع الخاص على ذات الشاعر،وأكثرها يتصل بأسماء القبائل والوقائع التاريخية لمآثر قومه فجاءت باردة محايدة،وثقيلة ربما على المتلقي المعاصر أكثر من ثقلها على متلقي الشاعر المباشرين،ولكنها على أي حال لم تعبر عن عواطف إنسانية عامة.

أمّا على مستوى الجملة فقد استعمل الشاعر جملة من الأساليب التي تستعمل في علم المعاني فيما يخالف الجملة النحوية ولا يخرج عن صحتها،للتعبير عن المعاني الخاصة،وأهم هذه الأساليب أسلوب الحذف والتقديم والتأخير بأنواعه المختلفة،إلا أن اللافت للنظر إن من بين الأساليب المهمة التي استعملها الشاعر نزوع جملته الأدبية إلى التعبير عن أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف وإفصاح عن شعور أو موقف أو رأي في قضايا الوجود بتزاوج شعورين متقابلين يعززان طريقة التفكير الدرامي الذي يتسع لبسط الأفكار التحليلية بموضوعية تخفت إزائها ذاتية التعبير وظهور(أنا)الشاعر،وهذا ملمح من ملامح الشعرية لفحول الشعراء الكبار الذين لم يسبقوا نهشل بن حري في هذا المضمار إلا بكثرة نتاجهم وطول تأملهم،لاتخاذهم الشعر مهنة،كلّ ذلك جاء ضمن البناء الهيكلي للقصيدة التي استقرت عليه بوصفه أنموذجا متكاملا في معظم القصائد ذوات الفنية العالية.

٦. تبين من تقصي شعر نهشل بن حري أن بعض شعره قد اختلط على المحققين القدامى منهم والمحدثين،وقد أثبت في ملحق هذه الرسالة ما فات المحققين فاستدركت عليهم،وكذلك بينت ما اشتبه عليهم بنسبة بعض القصائد والمقطوعات والأبيات إلى نهشل بن حري وهي في حقيقة الأمر لا تعود إليه،بل إلى غيره من الشعراء.

المصادر

القرآن الكريم

١. أدب الكاتب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المرزوي الدينوري (ت ٢٧٦هـ) حققه وضبط غريبه وشرح أبياته والمهم من مفرداته: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ٤، (١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م).
٢. الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣.
٣. أدبيات المصطلحات الحديثة، دراسة ومعجم انكليزي عربي، د. محمد عنان، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للطباعة لونغ مان، ١٩٦٦م.
٤. أساس البلاغة، للامام الكبير أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان (د.ت).
٥. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٣م.
٦. أسرار البلاغة في علم البيان، تأليف الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، ١٩٤٥م.
٧. الاشباه والنظائر في النحو، للامام جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: د. عبد العالم سالم مكرم، مؤسسة الرسالة (د.ت).
٨. الاشتقاق، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت ٣٢١هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر، ١٩٥٨م.

٩. الاصابة في تمييز الصحابة، لشهاب الدين الفقيه، أحمد بن علي بن محمد بن محمد بن علي الكناني العسقلاني، الشافعي المعروف بـ (ابن حجر) (ت ٨٥٢ هـ) الناشر، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، (د.ت).

١٠. اصلاح المنطق، يعقوب بن اسحاق بن السكيت (ت ٢٤٤ هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط ٢، (١٣٧٥ هـ - ١٩٥٦ م).

١١. الاصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات، (٣٠٤) ١٩٨٢ م.

١٢. اصول فلسفة الحق، هيجل، ترجمة وتقديم وتعليق: إمام عبد افتاح إمام، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٣.

١٣. اعراب القرآن لأبي جعفر بن محمد بن اسماعيل معروف بـ (النحاس)، تحقيق: د. محمد أحمد قاسم، نشر دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ط ١، ٢٠٠٤ م.

١٤. الاعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، ط ٣، ١٩٨٦ م.

١٥. الاغاني، لأبي فرج الاصفهاني (ت ٣٥٦ هـ)، تحقيق: يوسف البقاعي، وغريد الشيخ، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م).

١٦. أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد للشيخ المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي (٣٥٥-٤٣٦ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتاب العربي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ١، (١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م).

١٧. الامامة والسياسة، تأليف الإمام الفقيه أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة

الدينوري (ت ٢٧٦ هـ)، تحقيق: د. طه محمد الزيني، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، النجف الاشرف، للحاج مسلم حميد الدجيلي (د.ت.).

١٨. الانساب، لأبي سعيد عبد الكريم بن محمد بن منصور الخراساني (ت ٥٦٢ هـ)، تقديم: محمد احمد علاف، دار النفائس، الرياض، (د.ت.).

١٩. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، (١٣٩٠ هـ - ١٩٦٩ م).

٢٠. اوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هاشم الانصاري (ت ٧٦١ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة الاستقامة، ١٩٤٤ م.

٢١. الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، قاضي القضاة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ)، تحقيق وتعليق: لجنة من اساتذة اللغة العربية بالجامع الازهر، باختيار واشراف شيخ الكلية، طبع بالافوسيت، مكتبة المثنى، بغداد، مطبعة السنة المحمدية، (د.ت.).

٢٢. البداية والنهاية في التاريخ، لأبي الفداء اسماعيل بن حجر بن كثير القريشي الدمشقي (٧٤٧ هـ)، تحقيق: د. فالح حسين، مكتبة المعارف بيروت، ط ١، (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م).

٢٣. البديع عبد الله بن المعتز، مطبعة كراتشوفسكي، لندن: ١٩٣٠ م.

٢٤. البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط ١، (١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م).

٢٥. بلوغ العرب في معرفة أحوال العرب، محمود شاكر الالوسي البغدادي
تصحيح وشرح وضبط، محمد بهجت الأنوي (د.ت.).

٢٦. البناء الفني في القصيدة العربية، محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، (د.ت.).

٢٧. البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد
السلام محمد هارون، الناشر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، المؤسسة
السعودية بمصر، ط ٥، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).

٢٨. تاج العروس من جواهر القاموس للسيد محمد مرتضى الحسيني
الزبيدي، تحقيق: ابراهيم الترتزي، وآخرون، راجعه: عبد الستار احمد
فراج، باشراف لجنة فنية بوزارة الاعلام، مطبعة حكومة الكويت، (١٣٩٥هـ -
١٩٧٥م).

٢٩. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، الناشر دار الكتاب
العربي، بيروت، لبنان، (د.ت.).

٣٠. تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، منشورات دار ومكتبة
الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت.).

٣١. تاريخ الادب العربي، ر. بلاشير، ترجمة: د. ابراهيم الكيلاني، منشورات
وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م.

٣٢. تاريخ الادب العربي، العصر الاسلامي، د. شوقي ضيف، دار المعارف
بمصر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٣٣. تاريخ الادب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف
بمصر، ط ٤، (د.ت.).

٣٤. تاريخ الادب العربي قبل الاسلام، د. نوري حمودي القيسي، د. عادل جاسم
البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، (١٣٩٩هـ -
١٩٧٩م).

٣٥. تاريخ بغداد أو مدينة السلام، تأليف الامام الحافظ أبي بكر احمد بن علي الخطيب

البغدادى (ت ٤٦٣ هـ)، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية
بدار الكتب العلمية، لبنان، ط ١، (١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م).

٣٦. تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير
الطبري (ت ٣١٠ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف
بمصر، ط ٤، (د.ت.).

٣٧. ت.س، أليوت الشاعر الناقد، تأليف ماثيسن، ترجمة: د. احسان عباس، مؤسسة
فراثكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٠ م.

٣٨. تهذيب التهذيب، شهاب الدين الفقيه أحمد بن يحيى بن محمد بن محمد بن
علي الكناني العسقلاني الشافعي المعروف بـ (ابن حجر) (ت ٨٥٢ هـ)، مطبعة
دار المعارف النظامية، حيدر آباد الدكن (د.ت.).

٣٩. جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي، فايز الداية، دار الفكر
المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، (د.ت.).

٤٠. جمع الجواهر في الملح والنوادر، لأبي اسحاق ابراهيم بن علي الحصري
القيرواني (ت ٤٥٣ هـ)، حققه وفصله وضبط أبوابه ووضع فهرسه: محمد ابن
علي البجاوي، دار احياء الكتب العربية، مطبعة، عيسى البابي
وشركاه، ط ١، (١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م).

٤١. الجمل والنصرة لسيد العترة في حرب البصرة، لأبي عبد الله محمد بن
النعمان العسكري البغدادي، الشيخ المفيد (ت ٤١٣ هـ)، تصنيف، السيد، علي
شريف، نشر وطبع، مكتب الاعلام الاسلامي، ط ٢، (د.ت.).

٤٢. جمهرة الامثال، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، حققه وعلق على حواشيه
 ووضع فهرسه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، طبع ونشر
المؤسسة العربية الحديثة، ط ١، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م).

٤٣. جمهرة أنساب العرب، لأبي محمد علي بن سعيد بن حزم الاندلسي، نشر

وتحقيق وتعليق، ليفي بروفنسال، دار المعارف بمصر، (د.ت).

٤٤. جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت ٣٢١هـ)، حيدر آباد الدكن، الهند، ١٣٤٤هـ.

٤٥. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢، (د.ت).

٤٦. حركة الشعر في النجف الاشرف وتطوره خلال القرن الرابع الهجري دراسة نقدية، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م).

٤٧. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لأبي علي محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، سلسلة كتب تراثية (٨٣)، ١٩٧٩م.

٤٨. الحماسة لأبي عبادة البحتري، ما اختاره من أشعار العرب مخالفا به حماسة أبي تمام، ضبطه وعلق على حواشيه: كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٩م.

٤٩. الحياة الادبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، د. أحمد كمال زكي، دار المعارف بمصر (د.ت).

٥٠. الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الاسلامي، منشورات محمد الداية، بيروت، لبنان، ط٣، (١٣٨٨هـ - ١٩٦٩).

٥١. خزانة الادب ولب لباب العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م).

٥٢. خصائص الاسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

٥٣. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٤، ١٩٩٠م.

٥٤. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٥م.

٥٥. دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود عبد الله الجادر، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٩م.

٥٦. دلائل الاعجاز في علم المعاني، تأليف الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، صحح أصله علامتا المعقول والمنقول، الاستاذ اللغوي المحدث، محمد عبده مفتي الديار المصرية والاستاذ اللغوي المحدث، الشيخ محمد محمود الترزكي الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبعه، وعلق حواشيه: الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).

٥٧. ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبدة عزام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م.

٥٨. ديوان أبي نواس، خمريات أبي نواس، الحسن ابن هاني (١٩٨هـ - ٨١٤م) قدم له وشرحه، د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٦م.

٥٩. ديوان الاعشى، حققة وقم له: المحامي فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت.).

٦٠. ديوان البحتري، عني بشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط ٣، (د.ت.).

٦١. ديوان حاتم الطائي، حققه وقدم له: المحامي فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ١٩٦٩م.

٦٢. ديوان الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ)، برواية أبي منصور

- موهوب بن احمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت ٥٤٠ هـ)، تحقيق: عبد المنعم أحمد صالح، دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨٠ م.
٦٣. ديوان الخنساء، شرح ثعلب أبي العباس احمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي (ت ٢٩١ هـ)، حققه: أنور أبو مسلم، دار عمار للنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م).
٦٤. ديوان زيد الخيل، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، (د.ت).
٦٥. ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، شارع العباسية، القاهرة، ط ٣، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م).
٦٦. ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٦ م.
٦٧. ديوان كعب بن مالك الانصاري (ت ٥٠ هـ - ٦٧٠ م)، تحقيق وشرح: مجيد طراد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ م.
٦٨. ديوان لبید، تحقيق: د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢ م.
٦٩. ديوان المعاني، لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركي الشنقيطي، قراءة الشيخ عبد العزيز شاويش، نشر مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٥٢ هـ.
٧٠. ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: د. واضح الصعد، دار صادر للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٩٨ م.
٧١. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ط ٢، (د.ت).
٧٢. رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م).
٧٣. رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ)، تحقيق وشرح: د. بنت الشاطي، ذخائر العرب، دار المعارف بمصر (د.ت).

٧٤. رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت.).

٧٥. روح العصر دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة، د. عز الدين اسماعيل، دار الرائد العربي، ١٩٧٢م.

٧٦. زهر الآداب وثمر الآلباب، لأبي اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت ٤٥٣ هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار احياء الكتب العربية.

٧٧. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، د. نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

٧٨. سر الفصاحة، لأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت ٤٦٦ هـ)، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة، محمد علي صبح، القاهرة، (١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م).

٧٩. سمط اللالي في شرح أمالي القالي، للوزير أبي عبيد البكري الاوني، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (١٣٥٤ هـ - ١٩٣٦ م).

٨٠. شذرات الذهب في اخبار من ذهب، لأبي الفلاح عبد الحي بن احمد الحنبلي (ت ١٠٨٩ هـ)، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت.).

٨١. شرح ابن عقيل بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني (ت ٧٦٨ هـ) على ألفية ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ)، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ١٤، (١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م).

٨٢. شرح ديوان حماسة أبي تمام لأبي علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ)، نشره أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م).

٨٣. شرح ديوان حماسة أبي تمام للشيخ أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن حسن بن بسطام الشيباني المشهور بالخطيب القزويني (ت ٥٠٢ هـ)، كتب حواشيه: غريد الشيخ ووضع فهارسه العامة: احمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ (١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م).

٨٤. شرح ديوان جميل بثينه، قام بشرحه: ابراهيم جزيني، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ربيع أول، (١٣٨٨ هـ - حزيران ١٩٦٨ م).

٨٥. شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري، ضبطه وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الاندلس، ١٩٨٠ م.

٨٦. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه أبو العباس، احمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشيباني (ت ٢٩١ هـ)، مطبعة، دار الكتب المصرية، القاهرة، (١٣٦٣ هـ - ١٩٤٤ م).

٨٧. شرح ديوان كعب بن زهير، للامام ابي سعيد الحسن بن عبد الله العسكري، مطبعة دار الكتب المصرية، (١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠ م).

٨٨. شرح المفصل لموفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي (ت ٦٤٢ هـ)، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: د. اصيل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط ١، (١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م).

٨٩. شرح نهج البلاغة الجامع لخطب وحكم ورسائل امير المؤمنين علي بن أبي طالب □ تأليف: عز الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائني الشهير بابن أبي الحديد المعتزلي (ت ٦٥٦ هـ)، قدم له وعلق عليه: الشيخ حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، (د.ت).

٩٠. شعراء أمويون، د. نوري حمودي القيسي، الموصل، ١٩٧٦ م (د.ت).

٩١. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مؤسسة

الرسالة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٢م.

٩٢. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت.).

٩٣. شعر الحرب عن العرب، طراد الكبيسي، الموسوعة الصغيرة، نشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣م.

٩٤. شعر الحرب في ادب العرب في العصر الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، د. زكي المحاسني، مكتبة الدراسات الادبية، الناشر، دار المعارف بمصر (د.ت.).

٩٥. الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، د. احمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت.).

٩٦. الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م.

٩٧. الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، تأليف، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، دار الثقافة بيروت، ط٣، ١٩٨١.

٩٨. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

٩٩. شعر متمم ومالك، د. ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الارشاد، بغداد، ١٩٦٨.

١٠٠. الصحاح، لاسماعيل بن حماد الجوهري (٣٩٣هـ)، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، القاهرة، ١٩٥٦م.

١٠١. صحيح مسلم، للإمام ابي الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري، (٢٠٦-٢٩١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة (د.ت.).

١٠٢. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر احمد عصفور، المركز

العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٠٣. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية (٨٣)، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.

١٠٤. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، قرأه وشرحه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، الناشر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، (د.ت.).

١٠٥. الطبقات الكبرى، لمحمد بن سعد بن عبد الله البصري الزهري (ت ٢٣٠هـ)، تحقيق، محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م).

١٠٦. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، ليحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي (ت ٧٤٩هـ)، مطبعة المقتطف، بمصر، (١٣٣٢هـ - ١٩١٤م).

١٠٧. الظاهرة الأدبية في صدر الاسلام والدولة الأموية، د. إحسان سرقيس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

١٠٨. ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، دمشق، دار طلاس، ط ١، ١٩٨٩م.

١٠٩. العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب المتنبي، للشيخ ناصيف اليازجي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ٢ (د.ت.).

١١٠. عشرة شعراء مقلون، د. حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد كلية الآداب (د.ت.).

١١١. علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: ديونيل عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك المطلب، بيت الموصل، ١٩٨٨م.

١١٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٨٢.

١١٣. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، كلية دار العلوم، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧م.
١١٤. عيار الشعر لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د.ت.).
١١٥. عيون الاخبار، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له ورتب فهارسه: د. يوسف علي الطويل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).
١١٦. الفتوة عند العرب، أو أحاديث الفروسية والمثل العليا، عمر الدسوقي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط ٤، ١٩٦٦م.
١١٧. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، ١٩٨٠م.
١١٨. فن الجنس، علي الجندي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ت.).
١١٩. الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، هيجل، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م.
١٢٠. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط ٧، ١٩٦٩م.
١٢١. في الادب والنقد، د. محمد مندور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، (١٣٧١هـ - ١٩٥٢م).
١٢٢. في النقد الادبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، توزيع مكتبة الاندلس، بغداد، (١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م).
١٢٣. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦٦م.
١٢٤. القاموس المحيط، لمجد الدين محمد بن يعقوب المعروف بالفيروز آبادي، (ت ٨١٧هـ)، قدم له وعلق على حواشيه: الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي (ت ١٢٩١هـ)، (د.ت.).

١٢٥. قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري، د.محمود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.

١٢٦. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، ١٩٨١م.

١٢٧. قضايا الشعرية، رومان جاكسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار، توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

١٢٨. الكامل في التاريخ، عز الدين ابي الحسن علي بن ابي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد المعروف بـ(ابن الاثير) (ت ٦٣٠هـ)، تحقيق، د.علي شيري، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م).

١٢٩. الكامل في اللغة والأدب لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥هـ)، عارضه بأصوله وعلق عليه: محمد ابو الفضل ابراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت).

١٣٠. كتاب الاشباه والنظائر من أشعار المتقدمين في الجاهلية والمخضرمين للخالدين، ابي بكر محمد (ت ٣٨٠هـ) وابي عثمان سعيد (٣٩١هـ)، حققه وعلق عليه، د.السيد محمد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٣١. كتاب الامالي، لأبي عبد الله محمد بن العباس بن محمد بن أبي محمد بن يحيى بن مبارك اليزيدي (ت ٣١٠هـ)، عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبّي، القاهرة، (د.ت)

١٣٢. كتاب الامالي، لأبي علي القالي، دار الفكر، بيروت، (د.ت).

١٣٣. كتاب جمل من أنساب الاشراف، للامام احمد بن يحيى بن جابر البلاذري (ت ٨٩٢هـ)، تحقيق: أ.د.سهيل زكار، ود.رياض زركلي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٧هـ - ١٩٦٦م).

١٣٤. كتاب الجمل وصفين والنهروان، لأبي مخنف لوط بن يحيى الازدي الكوفي (ت ١٥٧هـ)، جمعه وحققه: حسن حميد السنيد، نشر، مؤسسة دار الاسلام، ط١، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م).

١٣٥. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تصنيف أبي الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد بن علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م).

١٣٦. كتاب العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي (ت ٣٢٨هـ)، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٣٧. كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، طبع بمطابع الرسالة، الكويت، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).

١٣٨. كتاب الفاخر، لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم الكوفي، (ت ٢٩١هـ)، استخراج وتصحيح: نبالس انبروس استوري الانكليزي، طبع بمطبعة بريل في مدينة ليدن، ١٩١٥م.

١٣٩. الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، لأبي القاسم جابر الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨هـ)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت.).

١٤٠. لسان العرب، لابن منظور (ت ٧١١هـ)، نسقه وعلق عليه ووضع فهرسه: علي شيري، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١ (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م).

١٤١. مبادئ النقد الادبي، أ. أريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض المؤسسة المصرية، نسقه وعلق عليه ووضع فهرسه: علي شيري، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م).

١٤٢. المبهج في تفسير اسماء شعراء الحماسة، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق وتقديم: د. حسن هندراوي، دار القلم، دمشق، دار المنارة، بيروت، ط ١، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).

١٤٣. مجاز القرآن، صنعة أبي عبيد معمر بن المثنى (ت ٢١٠هـ)، عارضه بأصوله وعلق عليه: د. محمد فؤاد سزكين، الناشر محمد سامي الخانجي الكبير

بمصر، ط ١، (١٣٧٤ هـ - ١٩٤٥ م).

١٤٤. مجمع الامثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد الميداني (ت ٥١٨ هـ)، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، لبنان، ط ٣، (١٣٩٣ هـ - ١٩٧٢ م).

١٤٥. المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الانطاكي، مكتبة دار الشرق، شارع سوريا، بيروت، لبنان، (١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م).

١٤٦. مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي (ت ٦٦٦ هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١ (د.ت.).

١٤٧. المدخل إلى علم الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٨ م.

١٤٨. المراثاة الغزلية، د. عناد غزوان اسماعيل، مطبعة الزهراء، بغداد، ط ١ (١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م).

١٤٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط ١، ١٩٥٥ م.

١٥٠. المستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين محمد بن أحمد بن أبي الفتح الابيشي المحلي، (ت ٨٥٠ هـ)، دار الاضواء، ط ١، (١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م).

١٥١. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الاسد، دار الجيل، بيروت، ط ٨، ١٩٦٦ م.

١٥٢. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تصنيف الرحالة الكبير والمؤرخ الجليل أبي الحسن علي بن الحسن بن علي المسعودي (ت ٣٤٦ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة الاسلامية، بيروت، (د.ت.).

١٥٣. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، الشيخ عبد الرحيم بن أحمد بن العباس (ت ٩٦٣ هـ)، حققه وعلق حواشيه ووضع فهرسه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، (١٣٦٧ هـ - ١٩٤٧ م).

١٥٤. معاني القرآن لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧هـ)، تحقيق ومراجعة: أحمد يوسف نجاتي والاستاذ محمد علي النجار، دار السرور، (د.ت.).

١٥٥. معجم الأدباء لشهاب الدين عبد الله بن ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ)، مطبعة البابي الحلبي وشركاه بمصر، الطبعة الأخيرة (د.ت.).

١٥٦. معجم البلدان، لشهاب الدين عبد الله بن ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ)، صححه ورتبه: الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة السعادة، ط ١، (١٣٢٤هـ - ١٩٠٦م).

١٥٧. معجم الشعراء الاسلاميين، د. حاكم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان، ناشرون (د.ت.).

١٥٨. معجم شعراء لسان العرب، د. ياسين الايوبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م.

١٥٩. معجم الشعراء، لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، (ت ٣٨٤هـ)، تصحيح: محمد بن علي بن يوسف بن ضياء الرضي الشاطبي (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: د. عبد الستار أحمد فراج، مطبعة البابي الحلبي وشركاه (د.ت.).

١٦٠. معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، طبع المكتبة الهاشمية بدمشق، (١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م).

١٦١. معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع، لأبي عبيد الله بن عبد العزيز البكري الاندلسي (ت ٤٨٧هـ)، عارضه مع مخطوطات، القاهرة، وحققه وضبطه: مصطفى السقا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، (١٣٦٢هـ - ١٩٤٥م).

١٦٢. معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة، بيروت، ١٩٤٧م.

١٦٣. المفـضليات، لأبي العباس المفضل بن محمد الطـبي
(ت ١٦٨هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون واحمد محمد شاكر، مطبعة دار
المعارف بمصر، ط٤، (١٣٦١هـ-١٩٤٢م).

١٦٤. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر احمد عصفور، المركز
العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٦٥. مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار
الحقائق، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٥م.

١٦٦. مقاييس اللغة، لأبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا
(ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار الاسلامية، (١٤١٠هـ-
١٩٩٠م).

١٦٧. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول، د. حسين عطوان، دار
الجيل، بيروت، لبنان، ط٢ (١٤٠٧هـ-١٩٨٧م).

١٦٨. الملل والنحل، لأبي الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر
الشهرستاني، (ت ٥٤٨هـ)، تحقيق: محمد سيد كيلان، دار المعرفة، بيروت، رسالة
ماجستير من كلية الاداب، جامعة القاهرة، (١٣٨١هـ-١٩٦١م).

١٦٩. من تاريخ الادب العربي، د. طه حسين، دار العلم
للملايين، بيروت، ١٩٧١م.

١٧٠. منتهى الطلب من اشعار العرب، محمد بن المبارك بن محمد بن
ميمون (ت ٥٩٧هـ)، تحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر للطباعة
والنشر، ط، ١٩٩٩م.

١٧١. منهاج البغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن بن أبي عبد
الله (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب
الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

١٧٢. مواقف في الادب والنقد، د. عبد الجبار المطاطي، دار الحرية
للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

١٧٣. موقف النحاة من الاحتجاج بالحديث الشريف، د. خديجة الحديثي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م.

١٧٤. ميزان الاعتدال في نقد الرجال، لأبي عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ت.).

١٧٥. النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٧٦. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).

١٧٧. نهاية الارب في فنون الأرب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، (ت ٧٣٣هـ—)، مطبعة دار الكتب المصرية القسم الأدبي، القاهرة، ط ١ (١٣٤٧هـ - ١٩٢٩م).

١٧٨. همع الهوامع، شرح جمع الجوامع، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).

١٧٩. الوجودية، جون ماكوري، ترجمة: د. امام عبد الفتاح امام، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، بيروت، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت (٥٨) (١٤١٢هـ - ١٩٨٢م).

١٨٠. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، (١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م).

١٨١. الورقة، لأبي عبد الله محمد بن داوود بن الجراح (ت ٢٩٦هـ)، تحقيق: د. عبد الوهاب عزام، وعبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط ٢، (د.ت.).

١٨٢. الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبد العزيز

الجرجاني(ت٣٦٦هـ)،تحقيق وشرح:محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد
البجاوي،مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،القاهرة،١٩٦٦م.

١٨٣. وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان،لأبي العباس شمس الدين احمد بن
محمد بن أبي بكر بن خلكان(ت٦٨١هـ -١٢١١م)،تحقيق:د.احسان عباس،دار
الثقافة،بيروت،لبنان،(١٣٨٨هـ -١٩٦٨م).

١٨٤. وقعة صفين،لنصر بن مزاحم المنقري(ت٢١٢هـ)،تحقيق وشرح:عبد السلام
محمد هارون،طبع بمطابع دار إحياء الكتب العربية،عيسى البابي الحلبي
وشركاه،القاهرة،ط١٣٦٥،١هـ.

الرسائل الجامعية:

١. شعر البرقعاءوي تحقيق ودراسة،رسالة ماجستير،تومان غازي حسين،كلية
الآداب جامعة الكوفة،(١٤٢٧هـ -٢٠٠٦م).

٢. الشعر في وقعة صفين،دراسة فنية،رسالة دكتوراه،عبد الاله عبد الوهاب هادي
العرداوي،كلية الآداب جامعة الكوفة(١٤٢٦هـ -٢٠٠٥م).

٣. الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني،رسالة ماجستير،عباس محمد رضا
حسن،جامعة بغداد،كلية الآداب،(١٤٠٨هـ -١٩٨٧م).

٤. عبيد بن الابرص،دراسة موضوعية فنية،رسالة ماجستير،د.كامل عبد ربه
حمدان الجبوري،جامعة،بغداد،كلية الآداب،(١٤٠٩هـ -١٩٨٨م).